La mar en coche

(1947-1950)

7 días

ENTRE GORDOS ANDA EL JUEGO

LA MAR EN COCHE

MODELO.

RAZONABLE.

DESCENTRALIZACION.

CONFIANZUDA.

VERBOTEN.

LOS TRABAJOS Y LOS DIAS

CORRESPONDE

Cambios - Bolsa

Castellanos Jung & Cía.

25 DE MAYO 481

MARCHA

Toda la Semana en un Día

Página 7

La mar en coche fue una de las secciones más recordadas del semanario ***Marcha***, por su larga existencia y por ser una de sus escasas concesiones humorísticas. Una clave de su popularidad radicaba no solamente en la ridiculización de los errores, absurdos y dislates aparecidos en la prensa montevideana (y, a veces, de otros orígenes), sino en la realización de una síntesis adecuada del material original y, sobre todo, del comentario posterior que cerraba cada píldora, a modo de remate irónico. No menos importantes eran los títulos de cada entrada, en los que muchas veces reposaba el sentido intelectual del chiste. Ejemplos: llamar "Natural" a un aviso clasificado de un hombre que busca a su madre, o "Colón" a la perogrullesca afirmación de que *"El fútbol es un deporte con mucho de espectáculo"*. El único título repetido, "Bla-Bla", estaba reservado a toda prosa inflamada e inextricable.

La mar en coche surgió en noviembre de 1947 y, si bien fue un invento de H.A.T., se nutría de colaboraciones espontáneas de los demás redactores (notoriamente, el compinche Hugo R. Alfaro) y, eventualmente, de los lectores. A partir de 1949, se formalizó un concurso entre los envíos que, bajo el nombre de "Popular", comenzó a publicarse en cada aparición de la sección (que ya entonces tenía una frecuencia irregular, no necesariamente semanal): *"La Dirección de* Marcha*, entendiendo con histórico acierto que sus lectores son más ingeniosos que cualquier redactor de esta Sección, ha resuelto exhortarlos a que envíen colaboraciones para la misma, todas las cuales deberán venir plenamente documentadas. La mejor colaboración del mes será premiada con $ 15 (quince pesos), suma superior a la que proporcionalmente cobra el redactor de la Sección."* En 1951, la convocatoria eliminó la autorreferencia, pero agregó que *"no es necesario que [la colaboración] venga redactada."*

Cabe sospechar que, desde finales de 1949, H.A.T. ya no se ocupaba de la confección de la sección, porque su redacción se volvió más literaria, los chistes más explicados y los remates más blandos. La sección nunca llevó firma, por lo que la siguiente selección tiene un cierto margen de error, pero en caso de que no todos los textos incluidos fueran de H.A.T., merecerían serlo.

1947

ADMISIÓN — El siguiente telegrama se publicó en ***El Día*** (Noviembre 11, pág. 5): ATENAS, 10 (U.P.). El Ministro de Relaciones Exteriores, Kónstantin Tsaldaris, declaró esta noche en el parlamento que gracias a la ayuda recibida de los Estados Unidos y Gran Bretaña el ejército griego es ahora lo bastante fuerte como para emprender una ofensiva que aplaste la sublevación armada de los guerrilleros griegos.

EXTRACTO — En "Mi consultorio rural" (***El Día***, noviembre 10) se impugna la exportación a la Argentina de piedra y arena del Uruguay, afirmando que las empresas de Colonia que explotan esa actividad son argentinas, y que el país no obtendría beneficio de esa exportación. El párrafo termina así*: "¿Qué deja pues la extracción de piedra y arena al Uruguay? Me pregunto y me contesto: el agujero"*.

DEMÓCRATAS — El Contador de cierta institución bancaria discutía la semana pasada sobre comunismo, con uno de los jefes de sección. Después de diversos argumentos anticomunistas proyectó la siguiente solución: *"Yo haría elecciones libres, votarían veinte o treinta mil comunistas, los pondría en un barco y los enviaría a Rusia. Así iban a ver"*. Un simple auxiliar, que entraba en el despacho, dijo: *"Naturalmente. Así sabríamos que los que se quedan son todos demócratas"*.

AMOR — El Ku Klux Klan es una institución norteamericana cuya finalidad es llevar una guerra a muerte contra los judíos y negros. Un despacho nos entera ahora (***El Diario***, noviembre 10) de que el Dr. Samuel Green, uno de los caudillos de la entidad, afirmó que entre los principios de ésta se encuentra el precepto *"Sed amables los unos para con los otros en amor fraternal... Vivid en Paz con todos los hombres de la tierra"*.

BARROCO — *"Una vez que la princesa contempló extasiada el monumento, cuatro guardias armados lo custodiaron, y allí permanecerán mientras la torta quede en exhibición, vale decir, hasta el miércoles próximo, cuando la torta será trasladada desde la fábrica donde se confeccionó y se exhibe, hasta el palacio de Buckingham. Mientras que las otras once tortas aceptadas por la princesa, todas ellas monumentales, se distribuirán entre los institutos de caridad, la torta oficial se exhibe en todo su esplendor, antes de ser cortada por el teniente Mountbatten y la princesa, al mismo tiempo, en el banquete del palacio. La torta en cuestión es una gigantesca construcción del más puro estilo griego. Su base es plateada y adornada con grajeas; sobre ella se asientan seis macizos pilares de chocolate que sostienen una fantástica torre en cuya cima hay un ramo de camelias de caramelo y rosas de azúcar. Las únicas notas de color en esa montaña inmaculada, son unos cuadros de seda pintados a mano con las armas de la Casa Real, y vistas del palacio Buckingham, y los castillos de Windsor y Balmoral. También, en una tira de seda, está la firma del fabricante de la torta, el famoso pastelero F.E. Schur. Entre las rosas y las camelias se ven, primorosamente labradas, las armas*

del teniente Mountbatten, sostenidas por un curioso artificio, hecho todo de azúcar y representando los instrumentos de los deportes favoritos del teniente: el cricket, el yachting, y las carreras de obstáculos. En lo más intrincado de las dulces entrañas del pastel se encuentran siete primorosas sorpresas, amén de las insignias del uniforme del teniente Mountbatten, un anillo de bodas, moneditas de oro y una herradura de la suerte". (Despacho de U.P., publicado en ***El Día***, noviembre 16).

UNANIMIDAD — Un despacho de A.P., publicado en ***El Diario***, noviembre 14, informa que la sociedad japonesa de productores de películas resolvió por unanimidad eliminar a los elementos comunistas de sus filas. El telegrama está titulado ***"Eliminación de comunistas"***, prescindiendo de su texto, en el cual se informa que los productores de películas también resolvieron luchar *"contra el capitalismo, el militarismo y la burocracia, así como contra las fuerzas reaccionarias"*. Van a hacer falta más japoneses.

HECHOS — La Jefatura de Policía, desmintiendo *"versiones que desde hace varios días circulan"*, publica un comunicado en el que afirma, textualmente: *"1º Que no ha acaecido el suceso de referencia; 2º Que en consecuencia no ha tenido conocimiento de tal hecho"*. (***El Día***, noviembre 14).

HORRIBLE — Diversos meteorologistas londinenses anunciaron que muy probablemente el día 20 de noviembre, fecha de la boda de la princesa, Londres se vea envuelto en una espesa niebla. Ante ese anuncio, un dignatario de la oficina del chambelán del rey, preocupado ante la sola insinuación de la niebla en el día de la boda, declaró *"Es demasiado horrible para pensarlo"*. (***El Diario***, noviembre 15).

GRAVE — Gracias a las sesiones extraordinarias, la Cámara de Diputados fue postergando la discusión de varios asuntos incluidos en Orden del Día. Una Comisión Especial reunió aquellos asuntos dispersos, seleccionando los que podrían ser aprobados sin mayor discusión. Declarados "graves y urgentes", se trataron así 20 asuntos, de los que se aprobaron 17. Entre ellos, figuran los once siguientes: ascenso a contraalmirante de un capitán de navío; ampliación en $ 5.025.80 de los fondos destinados a un parque; adquisición de los derechos de autor sobre las obras de Eduardo Fabini; ascenso a capitán de navío de un capitán; destino de $ 30.000 para trabajos extraordinarios del Instituto de Jubilaciones; $ 4.000 para una escuela en Sarandí Grande; $ 3.000 para contribuir a los gastos de una delegación a Río Janeiro; dotación de un médico de la Cámara de Diputados; $ 5.000 para la exposición de obras de Pedro Figari; $ 60.000 para los gastos de una misión a Gran Bretaña; ascenso en situación de retiro para un teniente. Nótese que los once asuntos significan gastos.

EXPERTO — Según informa United Press, el diario londinense ***Daily Herald*** aconseja al pueblo británico que compre cabras, que las cuide y las mime, para resolver así el problema del abastecimiento de leche. *"Uno de los expertos del diario, experto en el cuidado de la cabra, recomienda a las familias británicas que adquieran uno de estos animales, cuidando de que sea hembra, no sólo porque su leche es necesaria, sino por el mal olor que despide el macho"*. (***El Día***, noviembre 16).

DRAMA — En un aviso de la película **De ilusión también se vive** la empresa 20th. Century Fox recoge las opiniones de algunas estrellas cinematográficas. El texto completo de la opinión de Anne Baxter dice: *"Maravillosa. Es un gran drama femenino. Me he reído un millón de veces"*. (***El Día***, noviembre 14).

EDUCACIÓN — *"Cuando dos abogados deben entrevistarse por asuntos de carácter profesional, se aplican las siguientes reglas. 1º El abogado que tiene interés en la entrevista, debe visitar a su colega. 2º Si los dos abogados tienen idéntico interés, el abogado más joven debe la visita. 3º Si los dos abogados tienen la misma o semejante edad, la visita debe hacerla el de más reciente promoción universitaria. 4º Y si los dos abogados son de la misma o semejante edad, y de la misma promoción universitaria, la visita la hace el mejor educado"*. (Revista de Derecho, Jurisprudencia y Administración, Montevideo, abril 1947).

SIMBÓLICO — El Ministro del Interior declinó un homenaje que habían resuelto tributarle algunos amigos. Visto lo cual, como los amigos habían decidido comer juntos, pese a todo, decidieron tributarle, con su ausencia, un ***homenaje simbólico***, que se hará el lunes 7 de diciembre en un Parador del Camino Maldonado. Así lo informa ***El Diario*** (noviembre 22).

BRÚJULA — Un reporter de ***El Día*** (noviembre 25) hizo una entrevista, y la describe ubicándola, desde las primeras líneas, *"En una sala del último piso, en el viejo edificio de la calle Cerrito, en uno de esos puntos frente a la boca del Puerto, que más que a la ciudad pertenece ya a las rutas transoceánicas"*. Es de esperar que haya tenido un feliz viaje.

HONRADOS — "El duque de Edimburgo y su esposa, la princesa Elizabeth, hicieron su anunciada presentación en público al asistir a los servicios religiosos de la Abadía de Romsey. El Abate de Romsey se siente muy honrado con la aparición de la real pareja, pero lamenta que el público, a título de recuerdo, se haya llevado más de la mitad de los misales que tenía la iglesia". (De un telegrama de U.P., ***El Día***, noviembre 24).

POLICIAL — Telegramas de París nos enteran de las dificultades que tuvo la policía de París para apresar a J. Joanovici, "Rey del mercado negro". En uno de los despachos se lee: *"Lo ocurrido es casi exactamente lo mismo que aconteció la primavera última, cuando Joanovici o monsieur Josef, como también es llamado, acudió a la Prefectura de Policía y dijo que se entregaba arrestado. 'Lo único que pido es que me den tiempo para ir a casa a tomar alguna ropa', pidió Joanovici en aquella oportunidad. La Policía accedió y esa fué la última vez que lo vieron"*. Más abajo se lee: *"Joanovici, que es un judío rumano, admite que lee apasionadamente novelas policiales"*. (***El Día***, noviembre 28, pág. 6)

SIGNIFICATIVO — En un despacho sobre la conferencia de Cancilleres se lee: "Hubo otro asunto en el que los cuatro ministros se pusieron de acuerdo, pero inmediatamente surgieron discrepancias respecto a su interpretación". (***El Día***, diciembre 2).

ORDEN — Señor Presidente: *"Como hubo alusión personal, la Mesa le dio el trámite correspondiente; después quiso utilizar la campana de orden, y no sonaba"* (Diario Oficial, 5/XII/47, sesión de la Cámara de Representantes, pág. 838).

VICEVERSA — El telegrama dice textualmente así: *"Washington, 13, U.P. El ex-jefe de la sección comunicaciones del Departamento de Estado, Mr. Thomas Burke, anunció que se trasladará a Caracas para iniciar investigaciones preliminares en la América del Sur, para un grupo de empresas como la Foundation Company of America, Security Bank Company, American Textile Machinery Company, William Hunt & Co. y otras empresas bancarias interesadas en problemas económicos latinoamericanos. Señaló que tratará de establecer cómo esas empresas pueden servir a las necesidades esenciales de la economía latinoamericana"*. Pero probablemente establezca cómo la economía latinoamericana puede servir a las necesidades de esas empresas.

FALLANDO — El siguiente telegrama procedente de Sydney, Australia, es de ***El Diario***: *"Frederick Newling, empleado en un cinematógrafo, entrará en la última rueda de la gran competencia por 'las piernas más bonitas del país', que se realiza en la localidad de Goulbourn, Nueva Gales del Sur. En la rueda eliminatoria, Frederick derrotó a 11 muchachas. Hay que advertir que el juez basó su fallo en el aplauso que el público tributó a las piernas competidoras que se veían por debajo de una cortina, de manera tal que ninguno de los espectadores pudo imaginar que había votado por un hombre"*.

¡QUÉ AMIGO! — ***El Amigo del Obrero y del Orden Social*** (Montevideo) es una publicación católica. Como tal muy respetable. Pero en el número del 13 de diciembre de 1947, aparece una colaboración que firma "Doctor Docerez" y lleva estos títulos escalofriantes: "Cuadros de la vida real: De Reina a Esclava", colaboración que nos inclinamos a suponer es de cuño perfectamente comunista. Por lo menos, es enemiga del orden social. Habría que transcribirla toda para probarlo. Como nos falta espacio, recogeremos –lamentándolo– unas pocas pruebas de la producción del Dr. Docerez.

"¡Pobre Esther! ¡Cuántas ilusiones revolotearon, en una memorable mañana de primavera, sobre su cabeza, cuando por primera vez un joven despertó su alma núbil al llamado de la naturaleza. Pebetita encantadora, dotada del maravilloso embrujo de las hijas de Eva, sintió desde la ventanita llena de rosales de su chalet el canto anunciador que turbó su alma de niña, y embargó todo su ser; frente a ella vio un joven estudiante que la miró y remiró y contempló con no menos emoción. En espera del ómnibus, creyó ver la aparición de una virgencita predestinada para él. Pero sólo para él. Egoísta y fieramente enloquecido.

Temblorosa, al par que curioseando, ora ocultándose, ora mostrándose, ora en fin gozando de una misteriosa delectación, permaneció un buen rato divisando los bien declarados deseos del jovencito que dejaba pasar tantos ómnibus cuantos venían. Hasta que al fin se resignó a tomar uno, para asistir a las aulas y no incurrir en las ausencias inexorables".

Ahora que el joven de los "bien declarados deseos", tomó el ómnibus, podríamos quedarnos tranquilos. Pero el Dr. Docerez no lo permite. *"Al día siguiente del suceso narrado, apostóse otra vez en la esquina el flamante muchacho. Ya estaba a la ventanita esperando, un tantico oculta, la niña; y con ese disimulo privativo de las hijas de Eva, apareció como queriendo doblar las celosías. Su carita bañada por los rayos del sol, cual rocío de gracia; sus cabellos flotantes con artístico abandono, y sus bracitos de ángel, constituían un perfecto cuadro que a buen seguro al Greco iluminara.*

La misma escena que el día anterior; el jovenzuelo en estática contemplación dejaba pasar los vehículos. Pero una mañana la niña con taimado y refinado plan de femenil astucia, lo esperó tras las celosías: el cazador, siempre con sus libros bajo el brazo en desesperada espera, masticó clavos… nervioso y desesperado, impaciente y con ansiedades agónicas creía morirse al ver que ni el sol ni la luna aparecían a la ventana. Mientras tanto, la niña gozosa, al ver tales pruebas, gozaba como gatita mimosa que jugar quisiera con la inocente lauchita.

Al fin, como el tiempo no daba para más, determinóse a emprender viaje, y en el preciso momento en que el estudiante ponía pie en el estribo, y mirando hacia atrás, apareció la niña con una sonrisa como diciendo: ¡Si te estaba viendo!...

¡Oh cruel destino de los corazones amantes! Una vez más amar es sufrir, pero no siempre sufrir es amar". Ya no hay nada que hacerle. La gatita mimosa, la lauchita inocente, el joven flamante que mastica clavos. Todo, todo prepara el drama: Esther, la "pebetita encantadora" no vería más la calle. (Entre Uds. y nosotros cabe reconocer que es un poco lógico).

"El egoísmo, el celo, la brutal codicia, el bestial desenfreno enfurecieron al marido que celaba hasta del mismo viento. Y a tal punto llegaron las cosas, que, Esther virtualmente presa estaba: siempre encerrada... ¡Oh, pasaron los días felices en que la ventana le brindaba holganza, dicha y amor!

Resumen muy verídico: pasaron días, meses y años y los ojos de Esther no vieron la calle, y sus cabellos plateados a los 30 años orlaban su faz anciana: y las ilusiones huyeron y acurrucadas, amedrentadas en el fondo del alma de Esther estaban…"

Pregunta final: ¿por qué no lo encierran también al Dr. Docerez?

¡AJÓ! — *"Interjección con que se acaricia y estimula a los niños para que empiecen a hablar. También se dice "¡ajó, taita!"* (Diccionario de la Real Academia Española, 1939, pág. 45).

VAGOS — ***El Día*** (diciembre 13) instruye al lector sobre las actividades municipales, comunicando varias resoluciones de la Junta Departamental, entre las que se incluye el siguiente texto completo referente al tránsito público: *"Se acordó dictar una ordenanza que contiene algunas modificaciones a las disposiciones que reglamentan el tránsito público, cuyo texto será compilado por las Oficinas Técnicas y dado a publicidad en oportunidad. No contiene modificaciones sustanciales a las disposiciones vigentes, pero actualiza y amplifica algunas de las reglamentaciones que estuvieron en vigencia, contemplando las exigencias de interés público"*. Gracias a ***El Día***, el automovilista ya sabe a qué atenerse.

CONCLUSIONES — Haciéndose cargo de un tema de interés público, ***El Día*** (diciembre 13) quiso obtener la certeza de si había o no petróleo en el Uruguay, y nos la comunicó en una nota de cuarenta centímetros de largo, la que leímos

con natural avidez. El cronista se refiere allí a una entrevista mantenida con un director de la ANCAP, quien explicó los prolongados antecedentes de la cuestión, y falló aconsejando a la propia ANCAP que estudie las perforaciones en el suelo uruguayo. Puntualiza así: 1º) Uno o dos expertos planearían el trabajo; 2º) Una compañía especializada ubicaría los sitios para abrir los pozos; 3°) Otra compañía especializada en perforaciones se encargaría de realizarlas. Y termina: *"estas son las conclusiones a que hemos llegado después de un año y medio de estudios"*. Satisfecha así la interrogante de si hay o no petróleo, los lectores de ***El Día*** descansamos sin más curiosidad.

JUICIO — Un telegrama de Oxford, Inglaterra, nos entera de que la Oxford Union es una sociedad de debates, inaugurada en 1823, cuando todavía estaba fresca en Inglaterra la herida de la rebelión efectuada por las trece colonias norteamericanas. Agrega que la sociedad *"aprobó anoche por escaso margen de votos la existencia del hemisferio occidental"* pero puntualiza que esa admisión sólo se hizo por 186 votos contra 184, y que la tesis aprobada fue que *"a juicio de este concurso, Colón llegó demasiado lejos"*. (***El Diario***, diciembre 12).

SORPRESIVO — En un aviso cuidadosamente dibujado, se anuncia un *"dulce despertar"* con el reloj musical Colibrí, *"elegante despertador que suena a la hora precisa, sustituyendo al sorpresivo timbre"*. En el repertorio se incluyen treinta melodías distintas, entre las que se anuncian ***Ave María***, ***Il Trovatore***, ***Loreley***, ***Polonesa***, ***La Traviata***, ***Danubio Azul***, etc. (***El Día***, diciembre 21). Preferimos el sorpresivo timbre.

METÁFORA — El comentarista internacional Dewitt Mackenzie dedica una crónica a las relaciones entre la religión y el comunismo, y después de diversas consideraciones sobre el Dean de Canterbury, la Unión Soviética y ciertos excepcionales católicos que dicen ser comunistas, apunta: *"Apoyar a la religión y al comunismo a la vez, me parece igual que tratar de atravesar las cataratas del Niágara sobre una cuerda floja, con una cocina económica sobre cada hombro"*. (***El Diario***, diciembre 20).

TORMENTO — Un cable de Bollano, Italia (***El Diario***, diciembre 29) informa que el joven Armando Berasi, de 22 años, se encerró en su habitación y se pegó un tiro. La policía procedió al arresto de Livio Zanetti, de 24 años, quien lo habría empujado a suicidarse, *"para demostrar su creencia en la teoría del existencialismo. Como lo explicó el propio Zanetti, dicha teoría sostiene que sólo la muerte voluntaria libera al ser humano del tormento"*. El cable agrega que Zanetti acompañó al suicida hasta oír el disparo, y que luego se dirigió a informar a otros existencialistas que Berasi se había suicidado. Hasta el momento se ignoran las opiniones que al respecto sostiene el señor Jean-Paul Sartre, filósofo y poeta francés, que es creador del existencialismo.

MANZANAS — Encontramos varios carritos dedicados a la venta callejera de bebidas, en lugares cercanos a las playas. Todos ellos llevan la inscripción "EVA". Pensamos que se quería expresar, sutilmente, la venta de jugo de manzanas. Sin embargo, la bebida está hecha (en parte) con naranjas. En cuanto a la inscripción EVA, significa "Explotación Ventas Ambulantes". Nunca se nos habría ocurrido.

DETECTIVES — Entre otra información concerniente a las grandes nevadas que castigaron la costa atlántica de EE.UU., encontramos un cable (***El Diario Español***, diciembre 28) donde se narra que *"dos detectives trabajaron para desenterrar de la nieve su coche, y cuando lo habían conseguido descubrieron que no era el suyo"*.

PROPAGANDA — En la Rambla, frente a Malvín, hay una venta de helados con un cartel donde anuncia que son *"sin drogas ni rival"*.

1948

INOCENCIA — Pocas horas antes de Reyes, ***El Día*** (enero 3) publicó un telegrama de París donde se informa que una señora pidió el divorcio debido a que su marido cree en Santa Claus, a que padece de un extraño complejo, a que algunas veces se cree un niño, y a que nunca le hizo regalos de fin de año debido a que él confiaba en que *"Santa Claus se ocupara de esas menudencias"*. El telegrama no aclara si el matrimonio tenía hijos, pero parece adecuado suponer que no.

DELINCUENCIA — *"SE DICE: Que la delincuencia femenina en el país, de acuerdo con las últimas estadísticas, es insignificante en la mujer"* (***El País***, diciembre 31). Está bien, pero convendría saber cómo andamos de delincuencia femenina en el hombre.

OCUPADO — El individuo llegó a la Caja Nacional de Ahorro Postal y declaró que quería abrir una cuenta. El empleado le extendió los formularios y le hizo las preguntas de rigor:
—¿Nombre?
—Fulano de Tal.
—¿Fecha de nacimiento?
—21 de abril de 1904.
—¿Lugar de nacimiento?
—Varsovia, Polonia.
—¿Ocupación?
—Ahora, por los rusos.

PRECISIÓN — El señor Alberto Lasplaces dedica una de sus crónicas internacionales al ayuno de Gandhi. Las primeras palabras de su comentario son todo un documento. Dicen: *"El famoso agitador hindú Mahatma Gandhi..."* (***El Día***, enero 16, pág. 5).

MEZCLA — En un enorme espejo, dentro de un café de 25 de Mayo y Misiones, se anuncia, a grandes rasgos: *"Cocktail del día: Degustación de café suave de Colombia"*. El anuncio no aclara si se trata de café puro, pero debemos suponer que es mezcla.

CABALLOS — El Director General de Correos, señor Miguel Aguerre Aristegui, ha salido a los diarios a impugnar las circunstancias de presupuesto y de organi-

zación con que se lucha para obtener un buen servicio postal. Casi todas sus consideraciones son altamente razonables. Sin embargo, hacia el final se encuentra esta exhortación: *"No podemos soportar sin dolor ser la tortuga de la posta mundial; las aeronaves de todas las rutas aéreas nos entregan la posta traída en pocas horas desde los más lejanos sitios de la tierra; no podemos seguir atándola a la vaca de la diligencia"*. (***El Diario***, enero 14).

EXACTITUD — *"Reloj de oro extraviado, frente a revisación Puerto"*. Ese es el principio del aviso. Después identifica el monograma, y la dirección del dueño y agrega, brillantemente que *"se gratificará a quien PUEDA Y QUIERA devolverlo"*. (***El Día***, enero 22). Eso es gramática correcta.

ILUMINACIÓN — El profesor Mario A. Silva García firma en ***Los Anales del Ateneo*** una crónica sobre un libro cuyo título, autor y tema no son mencionados en toda la considerable extensión del artículo. Esos lugares comunes no parecen necesarios a dicho comentarista, quien inaugura su artículo afirmando, como primeras palabras: ***"Hay detrás de eso un alma"***. Después dedica dos páginas a omitir qué es ***"eso"*** pero habla del alma en cuestión con un entusiasmo digno de un poeta. Si bien todo el artículo parece ligeramente incomprensible, sus conceptos son radicalmente aclarados por el último párrafo, donde el profesor Silva García ilumina la noche de los tiempos según el siguiente detalle: *"El ennoblecimiento conferido a la razón por la piedad, lo lleva al contacto con una mayor hondura y lo lleva también a provocar el estremecimiento de la realidad, que pierde su opacidad, y su dureza, y que, desde entonces, soporta un crecimiento, una intensificación. No es el pensamiento que se sobreagrega, sino que se infunde, y en extraño consorcio con los acontecimientos, les orienta, incoercible, y da la espléndida figura de la libertad, de donde surge el heroísmo que conmueve a la historia, que la entibia, y que, desde la auscultación de su palpitar más profundo, vuelve a la superficie y se inserta, instaurando la liberación, salvando lo posible, evocando la profundidad futura, proféticamente exaltando, vivificando la existencia, dotándola de contornos insospechados, despertando los desarrollos dormidos, sin comprometerlos, abriendo el surco para su advenimiento, con la inspiración de lo que se perdía irremediablemente y que el heroísmo recupera y salva. Acto inexplicable, acto heroico, que no consiente justificación, porque está más allá de ella, pero que conmueve desde lo hondo y vierte el ennoblecimiento en lo histórico por la instauración silenciosa del bien."* (***Anales del Ateneo***, Nº 3, octubre 1947, Montevideo, pág. 301). Desde luego, dijimos nosotros, deslumbrados.

AMABLES — Un aviso nos entera de que acaba de aparecer *El consuelo para los afligidos y elevación espiritual*. El texto agrega que *"este libro es el conductor que enseña a resolver el problema en la vida material y espiritual. En su filosofía todo se aclara de modo que ninguna duda pueda abrigarse en los corazones de los amables lectores"*. (***El Día***, enero 24). Pero parecería, que el distribuidor del libro no está muy seguro de que con la lectura del mismo se puedan resolver, sin dejar dudas, todos los problemas materiales, porque, cosa muy curiosa, solicita $ 1.50 por cada ejemplar. A esa altura se descubre la razón de que los lectores sean llamados *"afligidos"* y, sobre todo, *"amables"*.

RES — Apareció en New York el hermano de Isadora Duncan. A pesar del frío sobre el cual tanto se debe hablar en EE.UU., el individuo descendió del barco vistiendo un traje de tela muy delgada, con endebles sandalias, y un largo pelo recogido en ancha cinta. Los periodistas creyeron oportuno oír sus sabias palabras: *"No tengo frío porque poseo un sistema de calefacción central que tiene muchos generadores en mi estómago. En cambio, encuentro terriblemente fría a la gente norteamericana"*. Fué allí donde los periodistas americanos entraron en calor. Más tarde hirvieron cuando Duncan les dijo que él venía a EE.UU. a fundar una escuela filosófica llamada "accionismo", que se fundamenta en la filosofía de los hechos, la cual sería una imperiosa necesidad mundial. Lamentablemente, después explicó de qué se trataba y echó todo a perder. Con toda justicia, aunque sin decir "Res non verba", se lo reprocha así ***El Diario***, enero 26.

LÓGICO — En Buenos Aires, el Presidente del Consejo Económico, Señor Miguel Miranda, hizo manifestaciones sobre el comercio exterior de la Argentina. *"Dio detalles acerca de la venta del maíz, lino y trigo. Refutó a lo que se dice de que 'nosotros hambreamos al mundo por vender el trigo a sesenta pesos'. Señaló que el cereal se vende al precio internacional, y que ese precio internacional está dado por la oferta, y si no hay más oferta que la argentina, es lógico que debe pagarse el precio que nosotros fijamos"*. (***El Día***, febrero 4). Parece lógico, pero vender el trigo a doscientos pesos sería igualmente lógico y mucho más ventajoso.

DEMOCRACIA — El Juez Edward Fisher, de Lincoln, Nebraska (EE.UU.) dictaminó en reciente fallo, y ante demanda expresa de un perjudicado, que los perros fox-terrier pueden ladrar cuanto les venga en gana, ya que no existen disposiciones en contrario. (***El Diario***, febrero 3). Debe señalarse que ese fallo, aparentemente democrático y protector de la libertad de expresión, contiene un peligroso precedente de discriminación racial, ya que no dictamina sobre perros de otras clases.

DRAMA — Una lectora que se dirigiera al Consultorio Rural de ***El Día*** ha recibido la siguiente respuesta: *"Si Ud. tiene una gallina que se le ha ocurrido cantar como el gallo, y si eso le molesta, mate al gallo sin esperar que se suicide"*. (***El Día***, febrero 17).

EMPERADOR — *"Recuerda también la revista que en cierta ocasión, cuando el padre de Hirohito tuvo que leer ante el Parlamento un discurso real, llegó hasta el estrado con el texto en la mano, y una vez en su sillón lo enrolló como un telescopio y enfocó detenidamente a los parlamentarios y al público que se hallaba en las galerías. Después lo desenrolló y le dio lectura"*. (***El Día***, febrero 16).

BRILLANTE — El cronista cinematográfico de ***El Día*** (febrero 13) castiga violentamente a la película **Mascarada tropical** que estrenara el Cine Trocadero. Manifiesta que el fondo musical está *"recargado de bailables"*, agrega que el ambiente de Costa Rica es, según el film, *"una ciudad de fantasía"* habitada por personajes *"inverosímiles y caricaturescos al punto de no ser reconocibles"*, juzga que el argumento es una *"ingenua historieta"*, aconseja al cine americano que prescinda *"de los más burdos y obvios elogios a sus ya reconocidas cualidades de nación progre-*

sista`", y apunta, al respecto, que *"el adjetivo sin mesura, simplemente hiperbólico, tiene la desdichada virtud de hacerse más nocivo que beneficioso, como ha quedado demostrado en todo terreno de la actividad humana"*. Falta consignar como paradoja que el título de la crítica es, con mayúsculas, el de "UNA BRILLANTE COMEDIA MUSICAL: MASCARADA TROPICAL", donde la palabra "brillante" pasa a ser un adjetivo hiperbólico, más nocivo que beneficioso.

DEFRAUDACIONES — En ***La Tribuna Popular*** (febrero 11) el señor E.C.G. firma una invocación a los católicos para que colaboren en las reparaciones de un templo. Después del apremiante título "¡RENTISTA! ¡SÁQUELE MEJOR RENDIMIENTO A SU CAPITAL!" comienza una exhortación a *"Vosotros, hermanos míos en la fe"*, subrayando la creencia en la Comunión de los Santos, en el tesoro espiritual acumulado por las oraciones y sacrificios de todos los justos, y en la pureza de los religiosos proveedores de aquel tesoro espiritual. Después señala que los religiosos y los fieles *"han menester del templo o iglesia para orar"*, y que contribuir a su erección o restauración configura para el cristiano *"una acción meritoria a los ojos del Supremo Hacedor"*. Y afirma al *"pudiente"* que esa es la mejor colocación del dinero, pues rinde *"el ciento por uno, y después la vida eterna"*. Tras lo cual menciona que el Santuario Arquidiocesano de San Antonio de Padua (Canelones 1660) está siendo reparado por un valor de $ 25.000, y que brinda a los rentistas *"una oportunidad magnífica para colocar ventajosamente una parte ínfima de su acervo, una ocasión de 'atesorar tesoros en el cielo', donde no hay impuesto a las ganancias elevadas, ni impuesto sustitutivo de herencia, ni defraudaciones, ni quiebras, ni expropiación sin indemnización, ni orín, ni polilla, ni ladrones que lo desentierren para robarlo"*. Aunque se nos ofrece el ciento por uno de interés, y después la vida eterna, nosotros no colocaríamos allí nuestros cuantiosos capitales. Tenemos miedo de no llegar al Cielo a cobrar los intereses, y, por otra parte, cuando los intereses son altos, hasta los santos desconfiamos.

ASCETAS — Un artículo relativo a la vida de los sacerdotes en el Japón estipula: a) que las monjas han exigido igualdad de derechos con los abates; b) que los frailes de un convento nipón han resuelto levantarse en huelga, pro obtención de una jornada de ocho horas; c) que algunas monjas realizaron conferencias y reuniones, acordando elevar una protesta, pedir la dirección de los asuntos del templo, y solicitar un aumento en sus haberes; d) que en un templo se ha establecido una cooperativa de 500 almacenes en los que se hace a los creyentes un descuento del diez por ciento; e) que algunas sectas budistas abren y patrocinan con éxito diversas casas de té y salones de recreo instalados en pequeñas pagodas; f) que el director de una prestigiosa publicación religiosa nipona propuso que los templos y casas religiosos que no se utilicen sean convertidos en salas de baile y casas de recreo. (***El Diario***, febrero 3). Aparentemente, los religiosos nipones creen que su reino es muy de este mundo.

LIBERTADES — Una comunicación de la Oficina de Informes del Correo nos entera de que se ha restablecido el servicio postal con el Japón, pero agrega que la oficina de control japonesa ha limitado esa correspondencia, prohibiéndose el envío de partituras de música, monedas falsas, alhajas, inflamables, explosivos, las cartas *"que tengan relación con transferencias, o se relacionan al ocultamiento de los fondos japoneses en países extranjeros, y los diarios, periódicos o libros que tengan por objeto propagar o inducir a la traición o a la insurrección contra el gobierno"* (***El Día***, febrero 21). Por cierto que todos los traidores japoneses nos hemos quedado muy resentidos, ya que nos impiden expresar nuestro natural orgullo sobre los capitales que hemos conseguido ocultar, y hasta nos limitan nuestra normal actividad de conspiradores. Pero no comprendemos ciertamente el motivo real de la advertencia, ya que la oficina de control japonesa censurará en cualquier caso la correspondencia, sabrá el detalle de nuestras conspiraciones, y ubicará nuestros capitales. Esta debe ser una argucia de ese decadente americano de MacArthur, que nos hizo la guerra en nombre de las libertades, y ahora implanta censura para combatirnos.

GENEROSOS — Según informa un cable de Kimberley (Sud África), Patrick Matthews, fotógrafo que trabajaba incidentalmente en una mina, descubrió, por casualidad, un diamante de doce kilates. *"Los directores de la mina agradecieron efusivamente a Matthews la entrega del diamante y lo felicitaron por su hallazgo"* (***El Día***, febrero 4).

ILUSTRADO — Nuestro natural afán de cultura nos llevó a consultar el ***Pequeño Larousse Ilustrado***, nuevo Diccionario Enciclopédico editado por la Librería Larousse, París, 1937. Ya en su falsa carátula se lee *"Un diccionario sin ejemplos es un esqueleto"*; más adelante se observan otros detalles curiosos. Por ejemplo, Stalin es nombrado como *"dictador ruso"* (pág. 1467), mientras que Hitler y Mussolini son meramente *"políticos"* (págs, 1202 y 1352). Otros políticos como Baldwin, von Papen, Chamberlain o Churchill no figuran. Existe el ***"fascismo"*** (pág. 1210) pero no el nazismo. Está José Batlle y Ordóñez (pág. 1070), pero no Luis Alberto de Herrera; tampoco está Dreyfus. Está el aviador Charles Lindbergh (pág. 1305) pero no los hermanos Wright, que idearon el aeroplano. Hay una nota sobre Edison (pág. 1180), pero entre sus producciones no figura nada relacionado con el cinematógrafo. Han sido omitidos los nombres de Lumiére, Chaplin, Greta Garbo, y también se omiten las palabras cine, cinematógrafo, biógrafo, y todo otro similar. Figuran los escritores Jacinto Benavente (pág. 1074) y Gregorio Martínez Sierra (pág. 1328), pero no George Bernard Shaw, Marcel Proust, André Gide ni Thomas Mann. En el renglón San Petersburgo (pág. 1449) se nos informa que fué antigua capital de Rusia, agregándose *"ver Leningrado"*; naturalmente, lo único que se dice de Leningrado (pág. 1300) es *"ver San Petersburgo"*. De Albert Einstein se informa que es autor de *"una curiosa teoría de la relatividad"* (pág. 1182). En el renglón *Uruguay* se colocan, como producciones nacionales, *"tabaco, café, minas abundantes, poco explotadas"* (pág. 1496). En ese mismo renglón se sintetiza la historia del país sin mencionar a los indios charrúas, pero afortunadamente todo queda aclarado, porque en la nota sobre *"charrúas"* se nos informa que son *"una tribu india del NE de la República Argentina, que viven a orillas del río Bermejo"* (pág. 1154). Por otra parte, queda aclarado que este río argentino nace en Bolivia, baña el Chaco y desemboca en el río Paraguay (pág. 1076). De todo el material del Diccionario, sentimos sin embargo una especial preferencia por la información sobre ***"Larousse Ilustrado"***

donde se manifiesta que se trata de *"una obra notable por la abundancia y la perfección de los asuntos tratados"* (pág. 1298).

CORCHO — Cinco firmas comerciales, especializadas en la manufactura de artículos de corcho, han emitido conjuntamente un carísimo comunicado, que ocupa un cuarto de página en la edición dominical de ***El Día*** (febrero 29). Protestan allí contra la proyectada suba de los aforos aduaneros vigentes para el corcho, y destacan que, si es sancionado ese nuevo gravamen fiscal, será afectado el costo de *"cerveza, aguas minerales, malta, bebidas sin alcohol y gaseosas, farmacias, vinos, productos químicos, etc."* De todos estos problemas, el menos importante es el de las farmacias, ya que, como es sabido, existe poca demanda pública por la compra de farmacias, y difícilmente serán declaradas artículo de primera necesidad, con corcho o sin él.

ADAPTACIÓN — Suele hablarse muy ponderadamente de los extranjeros que se han asimilado a las costumbres de esta tierra, a la que consideran su patria adoptiva. En algunos casos, hemos leído sobre inmigrantes que desde muy temprana edad han ayudado a solucionar los problemas de esta nación. Esos ejemplares han sido superados ahora, y es de esperar que disminuya la admiración pública que despertaran. La Embajada de Francia emite un comunicado en el que declara buscar a diversas, personas, y entre ellas a *"los herederos de Doménico Gardey, nacido en Francia en el año 1941, radicado en el Uruguay desde el año 1880"*. (***El Día***, febrero 29). El Señor Gardey se ha radicado en este suelo sesenta y un años antes de nacer, y es probable que por tanta dedicación se quiera combinar con sus herederos la construcción del merecido monumento.

INFANCIA — Alguien le regaló al nene un libro de grabados apto para entretenerlo e inculcarle las inocentes ideas que alegrarán su infancia. Se trata de ***Vamos a jugar***, doce preciosas páginas, cada una de las cuales está enriquecida por un grabado infantil de Rodolfo Dan, y por algunos versos que casi siempre riman. Editó Sigmar, S.R.L., Buenos Aires, 1946: *"Es propiedad. Derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial"*. Como somos muy celosos de la integridad espiritual de los niños de nuestra familia, nos pusimos a jugar a Fulgencio, y a revisar los versos en cuestión. Algunos son puramente infantiles: *"En el arca de Noé, todos caben, todos caben | en el arca de Noé, todos caben, yo también"*. Otros exaltan la necesidad social del trabajo: *"Se me ha roto el zapatito | ¿me lo quieres arreglar?| necesito suela nueva | porque así no puedo andar"*. Alguno puntualiza la necesidad de que la mujer casada posea múltiples competencias: *"Que sepa coser, que sepa bordar | que sepa abrir la puerta para ir a jugar"*. Otro apunta las diferentes clases sociales que existen en la humanidad, y preconiza la conformidad con esas diferencias: *"Una niña yo quería | ¿y qué oficio le pondremos?| Le pondremos de mucama | Ese oficio, sí, le agrada"*; es destacable que este último verso esté ilustrado por un niño rubio y una niña negra, vestida de mucama. No debe disimularse la existencia de otra lámina cuyo texto completo dice *"Juguemos en el bosque | mientras el lobo no está | ¿lobo, estás? | Sí, voy a salir para matar a todos"*. Se ve por este último ejemplo que el libro no sólo se preocupa de alegrar a la infancia y de proporcionarle algunas enseñanzas para la vida adulta, sino que también señala la necesidad de adoptar firmes y resueltas decisiones en algunas encrucijadas de la existencia. Debe destacarse ese alto valor pedagógico.

TENDENCIOSO — Uno de los problemas que el lector entiende más difícilmente es el de la tendencia periodística. Suele creerse que la tendencia está dada por las opiniones de los distintos periódicos; sin embargo, es demostrable que la tendencia se manifiesta, más claramente, en la forma de publicar las informaciones, mediante omisiones, subrayados, títulos y subtítulos. Asimismo, es capítulo muy divertido ver cómo distintos periódicos sustentan distintos puntos de vista partiendo de una misma información; en la actualidad, es muy útil observar, en dicho sentido, las informaciones concernientes a la URSS, a sus influencias y a sus gentes. Cuando murió Eisenstein toda la prensa se limitó a lamentar el hecho, pero ***El Día*** creyó oportuno mostrar su vena antisoviética e insinuó que el gran realizador había sido asesinado por orden soviética. Cuando la URSS censuró públicamente a los músicos soviéticos, toda la prensa emitió comentarios respecto a la poca libertad y el poco respeto al arte que en Rusia parece imperar, pero, sean cuales fueren los errores de esa prensa, mucho más divertida es la actitud de ***Justicia***, que se calló durante varias semanas, y, ya muy a la larga, tocó el tema para decir qué no opinaba porque tenía escasa y dudosa información a su respecto. El último y divertido episodio es un modelo de sobriedad y mesura periodísticas, y corre de cuenta de ***El Día***. Según informaciones de ***El Plata*** y ***El Diario*** (marzo 10), se suicidó en Praga, tirándose de una ventana, el ministro checo Jan Masaryk. Pero a ***El Día*** no le gusta informar lo que no conoce bien, y en su edición de marzo 11 prefiere un titular a seis columnas que dice *"Apareció muerto en Praga, al pie de una ventana, el ilustre canciller de Checoeslovaquia Jan Masaryk"* (pág. 1). En la página 6 repite ese titular, ahora a cuatro columnas, agregando que *"según la información del gobierno comunista, puso término voluntariamente a su vida"*. Ya se ve cómo ***El Día*** duda de la información comunista, e insinúa que Masaryk fué asesinado. En los muchos telegramas de United Press, procedentes de todo el mundo, que ***El Día*** incluye bajo tales titulares, hemos buscado ansiosamente la menor confirmación de las sospechas del periódico. Pero en todo el mundo opinan que Masaryk se suicidó, y los únicos que lo creen asesinado son, según un pequeño cable de Baviera, *"los refugiados checos que se encuentran en los campos de personas desplazadas"*, individuos que naturalmente no están identificados y que, según manifiesta United Press en el texto del mismo cable, *"son rabiosamente anticomunistas"*. Pero no podemos censurar desde aquí a los misteriosos corresponsales que ***El Día*** mantiene en los diversos rincones del planeta.

OTRA — El cronista cinematográfico de ***El País*** (marzo 7) comenta **Mi mujer es otra**, película estrenada en el Ambasador, y menciona cuatro veces, en el reparto y en el texto de la crónica, a ***"intérpretes conocidos"*** como Claudette Goddard. Hay algún error; debe tratarse de Paulette Colbert.

ERRATA — *"En el artículo de Espolón titulado* En las tierras Antárticas *se deslizó una errata que deseamos subsanar: donde decía 'la bandera de remate de las Malvinas', debió decir 'la bandera de rescate de las Malvinas'."* (***El Sol***, marzo 5).

DESTINO — Los rematadores Gomensoro & Castells anuncian que el domingo 14 de marzo subastarán un moderno chalet ubicado en la calle Andrés Puyol, Carrasco. En un volante distribuido al efecto, describen la distribución de las piezas, y así nos enteramos de que en la planta baja hay *"porche, living-comedor, apartamiento tres habitaciones, cuarto de baño destinado a consultorio dental, pisos monolíticos, comedor diario, cocina y dependencias servicio"*. No pensemos hacer ofertas por el chalet si no obtenemos de los Sres. Gomensoro & Castells la conformidad escrita de que nos permitirán instalar el consultorio dental en la cocina.

DAÑO — La escritora Josephine Lowman se ha visto honrada por la hospitalidad que ***El Día*** está dando a sus artículos sobre belleza y salud femeninas. Las publicaciones comenzaron, con la debida propaganda, en marzo 14, siendo la primera una nota referente a las ventajas que reporta el caminar. En ella, Miss Lowman aduce, a título de prueba, una carta recibida de una de sus lectoras. *"Soy una mujer de mediana edad. No hace mucho caminé hasta un lago situado a unas cuatro millas de mi casa. Varias jóvenes se escandalizaron al saberlo, y me dijeron que ellas nunca hubieran hecho tal cosa. Y sin embargo, a mí me pareció muy entretenido. Fué muy divertido, y hasta escribí un poema acerca de mi aventura. Lo cierto es que el caminar no me hizo daño alguno"*. Bueno, habría que ver el poema.

VENENO — Un cronista cinematográfico de ***Marcha*** (marzo 19), quizá cansado de gastar la gramática, inició una especie de guerra química, y decidió aliviarse de la película argentina **Las tres ratas** colocando a su crónica el título, más bien venenoso, de "Tres dosis de DDT". Sin embargo el ataque no surtió efecto, pues la película se siguió exhibiendo varios días, con un éxito que el cine Coventry no suele conocer. Extrañados por ese fracaso, recurrimos a un alto funcionario de la Casa de Desinfección (Dirección de Higiene, Intendencia Municipal) quien nos explicó que los raticidas y los rodenticidas no se fabrican con DDT, prefiriéndose en su lugar otros venenos que resultan más eficaces, como arsénico y cianuro. El DDT se utiliza únicamente para moscas, chinches, y otros animales menores. Quedó aclarado así el error de táctica que en su venenosa materia ha cometido dicho cronista, a quien recomendamos aplicar las dosis en cuestión a otra película argentina titulada **Mosquita muerta**, en la que trabaja Niní Marshall. Le dará menos trabajo.

LIBRE — España ha sido incluida por el Parlamento americano entre las naciones beneficiarias del plan Marshall. En las discusiones previas, *"el representante republicano por el Estado de Michigan, señor Onkonsky, propuso la resolución de hacer incluir a España entre las naciones participantes de los beneficios. En apoyo de su resolución, criticó vivamente que España no haya sido invitada a la Conferencia de París, añadiendo que el gobierno de Franco era un gobierno libre, surgido de elecciones libres. Según él, Estados Unidos necesitan más de España que España de Estados Unidos"* (Telegrama de France Presse, en ***El Plata***, marzo 30). Se equivocó: lo que España necesita de Estados Unidos es superior a toda recompensa, y consiste en conseguir muchos parlamentarios que opinen que el gobierno de Franco es un gobierno libre, surgido de elecciones libres. La única libertad que aparece en este asunto es la del Sr. Onkonsky, que está libre de opinar cualquier cosa.

TESORO — Diariamente enriquecemos nuestro conocimiento sobre el mundo con dos preciosas columnitas que ***El Tesoro de la Juventud*** publica en ***El Día***. Debe señalarse que el libro no solamente bucea en la ciencia, en la historia y en la sociedad contemporáneas, sino que llega a sugerir a sus lectores la conveniencia de realizar pequeños trabajos útiles, en forma tal que el conocimiento sea algo más que pasivo. Con fecha marzo 21 nos enteramos sobre "Cómo escribir un drama para radio", capítulo del departamento "Cosas útiles que pueden hacerse". El texto parte de la base (muy dudosa) de que tenemos algo que decir a nuestros estimados radioescuchas, y nos enseña cómo decirlo. Así se nos informa sobre cómo el diálogo debe informar de la acción, del tiempo transcurrido entre una escena y otra, del cambio de escenario; se agregan unas palabras sobre los efectos sonoros, sobre la misión de la música, y sobre la armonía que debe existir entre el ambiente del drama y la clase de música a utilizar. Algunas de las ideas que proporciona al respecto este precioso ***Tesoro de la Juventud*** son simplemente geniales, y han despertado nuestro entusiasmo por su inmediata aplicación en la radio, abandonando así estas frías columnas periodísticas. Por ejemplo: "Oraciones como: '¡Cómo te atreves a sonreírme!', '¿Tienes que fumar siempre después del desayuno?' y '¿Por qué miras por la ventana?' informan al público sobre la acción". Naturalmente que no nos limitaremos a la simple copia de dichas frases, sino que las cambiaremos por otras de nuestra cosecha, tales como "¡Cómo te atreves a sonreírte del ***Tesoro de la Juventud***!" y "¿Por qué tiras el ***Tesoro de la Juventud*** por la ventana?". De esa manera combatiremos a los venenosos enemigos de esa obra literaria. Es de esperar que este propósito nuestro figure también en "Cosas útiles que pueden hacerse", y llegue a ser propiedad literaria de W. M. Jackson, Inc., Editores.

SALUDABLE — En la esquina de Agraciada y Castro hay un comercio que progresa bajo el letrero luminoso "GRAN BAR DE VIDA".

CONDICIONAL — Un individuo que quiere aprender francés o inglés no tiene ni que decirlo; le basta tomar el diario y elegir un profesor de los varios que se ofrecen. En cambio, un individuo que quiere aprender tártaro o birmano, deberá sostener una ardua lucha para obtener quien quiera enseñárselo. Y si el idioma que quiere aprender es ruso, búlgaro o checoeslovaco, a esa lucha se agregarán, sin dudas, las preguntas excesivas sobre los viajes que piensa emprender. En esa situación, el presunto alumno sólo se permite confesar su propósito con mezclas de timidez y de soberanas dudas sobre si conseguirá un profesor. Algo similar debió ocurrirle a una persona que puso este aviso: *"Tomaría lección de idioma serbio"* (***El Día***, marzo 21). Nótese el condicional del verbo y el singular de la "lección": conseguir más de una debe ser muy improbable.

ESPINA — En un comercio de 18 de Julio esq. Yí ofrecían, durante la Semana de Turismo, "Bacalao sin espinas, $ 1.19", y "Bacalao casi sin espinas, $ 0.79". Nos ha quedado la duda de cuánto podrían costar las espinas solas, o casi sin bacalao.

AVISO — *"Tengo el honor de anunciar a mis amistades y relaciones la muerte repentina de mi amada esposa en el mismo momento en que me hacía el obsequio de un*

hijo, para el que busco una ama robusta; entretanto, espero encontrar una nueva amiga, joven, bella, y que tenga por lo menos 20.000 dólares de dote, para ayudarme a ensanchar mi conocido establecimiento de lencería, que quiero liquidar a precios bajos, para poder reabrirlo en el nuevo edificio de la avenida 12, N° 174, donde además se alquilan magníficos departamentos" (Citado por Sergio Eisenstein en el Prólogo al ***Tratado de la realización cinematográfica***, de León Kulechov, Editorial Futuro, Bs. Aires, 1947).

SUDOR — En Ciudadela casi San José hay una casa de compra-venta que se llama "La lucha".

FREUD — Informa un cable de Trenton, New Jersey, EE.UU.: *"Un ingeniero agrónomo de Stillwater ha descubierto que la producción lechera de la zona puede mejorar considerablemente mediante una pequeña alteración en la vida sexual de las vacas"*. (Telegrama de Associated Press, en ***El Diario***, marzo 24).

OBESO — En ***El Día*** (abril 11) se anunciaba la aparición de ***Combate***, Órgano Oficial de Acción Gremial Batllista. Entre otros artículos figuraba, en ese sumario previo, el titulado ***"Figura y ubicación de Lorenzo Batlle Pacheco"***. Después apareció ***Combate***, curiosamente sin fecha, con un artículo en primera página cuyo variado título es ***"Perspectiva y figura de Lorenzo Batlle Pacheco"***. Probablemente no había sitio material para la anunciada ubicación, y se quedaron con la sola perspectiva.

BLA-BLA — La señorita A.B.L., cronista literaria de ***El Plata***, se encontró con un libro que creyó escrito especialmente para ella. Se llama ***Filosofía concreta, fundamental, al alcance de todos***, por Abayubá Olivera Villamil. Se tomó el trabajo de escribir una larga crónica, poniendo a nuestro alcance lo que antes parecía tan alejado. Los siguientes párrafos, transcritos literalmente, son representativos de su comprensión fundamental y de su gramática concreta: *"Ese fatalismo de ser, perdónesenos los modos de decir, a nosotros, ahora, parecería una 'conclusión' aceptable por la inteligencia, hoy, cuando 'El tiempo, se presenta como el autor de los autores, el padre de todo saber' (Francisco de Verulan). Y nos parece inaceptable o absurdo aquello de que 'Ante la pureza del no ser, el Universo resulta un defecto', dicho por un gran poeta-filósofo francés y nos inclinamos ante la existencia inevitable, de las cosas, y de más cosas, y de más modos de las cosas... Esto ya se le presenta a uno tan natural, que llega a ser, verdad incontestable"*. Y por ahí sigue, diciendo cosas, con más puntuación de las cosas; naturalmente, es incontestable. Preferimos sin embargo el párrafo siguiente: *"Ni el 'todo' ni la 'nada' se dejan abarcar por un discurrir posible; pero la 'nada' es inconcebible e inadmisible; y lo que no está aquí, está necesariamente en otra parte… por una posibilidad de estar: esa posibilidad se 'nos ofrece' para aquel; mientras que la 'posibilidad de la nada' no se nos ofrece, por lo menos a una mente o a un aparato pensante, que está aquí, en el espacio y en el tiempo"*. (***El Plata***, abril 20). Proponemos que a ese aparato pensante no se le ofrezca ya más nada en el espacio ni en el tiempo; sería una 'nada' muy admisible.

HIDRATO — En ***La Prensa*** (Buenos Aires, abril 18), se publica el "Poema a la Cañada de Roldán", escrito en San Nicolás de los Arroyos por un señor que firma Andrés del Pozo. Otra redundancia en la segunda línea del verso: ***"llueve en la noche insomne tu recuerdo."*** Y en la penúltima: ***"Ríos y arroyos cantan en mi sangre"***. Ah!

PROTOCÓSMICO — El poeta Carlos Sabat Ercasty decidió hacer un inventario del Universo en sus ***Poemas del Hombre – Libro de la Ensoñación*** (Impresora Ligu, Montevideo, 1947). En sus 31 páginas se reúnen, bajo la amplia dirección del poeta, casi todos los elementos de los mundos, pero ese despliegue parece innecesario, pues en la sola primera mitad de la página 22 ya el poeta lo ha sintetizado todo. Allí dice ***"Circundo las flores, los troncos, las selvas"*** y a renglón seguido agrega que también circunda ***"las ciudades, los pueblos, los mares, las lunas, los planetas, las estrellas, las constelaciones, las galaxias."*** Aquí nos detuvimos para comprobar en la fuente de toda cultura que la galaxia, a pesar de ese nombre rimbombante, es nada más que la Vía Láctea (Pequeño Larousse Ilustrado, París, 1937, pág. 444), y luego atendimos al amplio poeta, que seguía circundando *"las galaxias, el universo de los universos, las sombras finales, la totalidad, la nada, la materia, la luz, el espíritu, las ideas, la multiplicidad, la unidad, el instante, el día, el año, los siglos, las eternidades, los manantiales del tiempo, el prototiempo precósmico, y la protoesencia precósmica."* Se olvidó del paraguas, pero naturalmente uno no puede estar en todo.

NERVIOSA — Informa un telegrama de Detroit (A.P.): *"La señora Harold Howe, de esta ciudad, ha ganado el juicio de divorcio que seguía contra su marido a quien acusaba de 'jugar con cartas de baraja para decidir entre ella y una amiguita'. Manifestó la señora Howe que su marido la ponía nerviosa al 'orejear' cuidadosamente las cartas para determinar a cuál de las dos mujeres quería. Dijo también que en algunas ocasiones la operación duraba horas, y, lo que es peor, que nunca se decidía"*. (***El Diario***, abril 27). He aquí un ejemplo muy claro del perjuicio que las mujeres nerviosas infligen a sus maridos, mucho más sensible cuando éstos poseen un temperamento artístico. Puede consultarse ***Antes del desayuno***, teatro en un acto, de Eugene O'Neill.

PROFUNDO — No cabe duda de que las memorias de Winston Churchill componen una de las crónicas más interesante e informadas de los acontecimientos públicos que ocuparon los últimos veinte años. Los historiadores del futuro deberán tenerlas en cuenta para la adecuada interpretación de los hechos, y nada de lo que allí se diga puede descartarse como desperdicio. Durante algunos días de lectura, sin embargo, nos hemos preocupado seriamente de la escasa información que en algunos puntos tendrán esos historiadores, obligados a rellenar las omisiones que Mr. Churchill dejara en su trabajo; por ejemplo, la sola existencia de la revolución española no es contabilizada, y su ausencia de las ***Memorias*** debe atribuirse a amnesia, la que se agrava si se tienen en cuenta las relaciones existentes entre esa revolución, el fascismo, el nazismo, la Unión Soviética, y la No Intervención de Francia e Inglaterra. Afortunadamente, los historiadores ya no tienen de qué preocuparse: cualquiera sea su ansiedad en la lectura de las Memorias de 1936 y 1937, podrán encontrar en 1938 tres líneas de Mr. Churchill sobre la revolución española, que lo dicen todo aunque no digan mucho: *"Los ejércitos de Franco estaban profundizando mucho el territorio de la España comunista"*. (***El Día***, abril 26). Es todo, es poco, y quizás sea profundo. Hmm!

AUTOCRÍTICA — El aviso dice textualmente así: *"NO ESCUCHE a Tizón y Palillo, con libretos de Tomás Valenzuela, los lunes, miércoles y viernes a las 19 hs., por CW 47"* (***El Diario*** abril 14).

CANTINFLAS — El Jefe de la página de deportes de ***El Día*** tiene como superior jerárquico al Presidente de la Asociación Uruguaya de Fútbol, pero, al mismo tiempo, es comentarista radial de deportes en una broadcasting. Puesto entre dos fuegos, se le plantea de pronto el problema de que alguien pide que se eliminen las trasmisiones de fútbol desde el Estadio. En consecuencia escribe con timidez un editorial (abril 21) inaugurado por la frase *"Los relatos que se realizan desde las canchas de fútbol tienen una importancia que hasta ahora no se había manifestado claramente"*. Luego de plantear esa importancia, apunta contra los estimados radioescuchas refiriéndose a quienes *"han optado por oír los relatos de los matches en los cafés o en los hogares, cuando no en los boliches, contrariando así una de las finalidades de este deporte, que es la de incitar al pueblo a participar de las hermosas fiestas al aire libre, alejándolo de aquellos sitios que no resultan convenientes para la salud de los ciudadanos"*. Pero para que no se le enojen las radios, agrega *"No quiere esto significar que somos contrarios a la actividad radial, pues ello significaría privar al deporte de un auxiliar eficacísimo"*, y puntualiza también, con generosa intención: *"Estamos seguros de que quienes emplean sus actividades en las radios no buscan ni desean hacer mal"*. Después insiste en *"los perjuicios que ahora sufre el fútbol"*, después puntualiza que tampoco sería deseable el silencio de las radios, "pues ello también acarrearía perjuicios", y resuelve el dilema con la fórmula de oro: *"Consideramos que podría llegarse a soluciones"*, *"nos parece que podrían encontrarse soluciones"* y otros etcéteras muy conversados en los que no se exponen las soluciones en cuestión, ni se apuntan siquiera. Esto es periodismo constructivo.

ATENTAMENTE — No nos hemos dejado convencer por un notable letrero que figura en la primera página de la Revista de la Cooperativa Bancaria de Consumos (Montevideo, abril de 1948). Allí había un recuadro sin llenar, y alguien ideó ocuparlo con el consejo *"LEA ATENTAMENTE ESTA REVISTA"*. Las listas de precios no son literatura de nuestra predilección, pero accedimos a leer la primera de las ofertas, que figura en la contratapa: *"Bengalina azul, en varios colores, 70 ctms. ancho, $ 1.60"*. Cabe pedir a los redactores que escriban atentamente esa revista, o que nos definan el color azul.

PISTA — Un telegrama procedente de Nueva Delhi, India, nos habla sobre el próximo juicio a Narayan V. Godse, asesino de Gandhi. *"La única pista tangible con que se cuenta hasta ahora respecto de los motivos que pudieron haber impulsado a Godse a cometer el crimen, la ha suministrado un periodista hindú que entrevistó al asesino en la seccional policial de Nueva Delhi, poco después de cometido el crimen. Según el citado periodista, Godse declaró: 'Solo deseo manifestar que no lamento en modo alguno lo que he hecho. El resto lo explicaré ante el tribunal'."* (***El Día***, abril 24). Todo aclarado.

EDUCACIÓN — Un amigo nuestro, que es ateo y profesor de literatura, da clases en el Liceo Joaquín Suárez. En los intervalos, suele conversar de temas varios con una profesora de francés del mismo instituto. En una oportunidad hablaron de religión, y nuestro amigo se vio obligado a anotar su ateísmo. La profesora, con cara de suma extrañeza, le dijo: *"Ah, caramba, lo veía tan correcto y tan bien educado que pensaba que Ud. era católico"*.

BOLITAS — El lunes 10 de mayo, y en el interior del cine Glucksmann Palace, 8 de Octubre 3785, un espectador molestaba a otro arrojando bolitas de papel. Discutieron, y el perjudicado sacó un revolver, hiriendo al de las bolitas con una herida de bala en el hipocondrio, costado izquierdo, con orificio de salida en la región axilar derecha. Debe señalarse que exhibían **El castillo de Dragonwyck**, folletín de 20th. Century Fox que pone de mal humor a cualquiera.

DETECTIVE — Hubo un cronista policial de ***El Día*** que llegó a ocupar un alto cargo en la Jefatura de Policía. Hay otro que sigue esos pasos, y cuya última tarea es esclarecer la misteriosa muerte del chofer del Consulado Ruso. Ya la primera noticia que da sobre el suceso nos muestra al cronista desconfiando de que aquello sea un suicidio, y el título de su crónica es muy largamente, *"Apareció muerto, ahorcado un chofer del Consulado Ruso, que no quiso participar de la Celebración del Día de la Victoria, realizada por los residentes soviéticos"* (mayo 11). Esta no es una anotación inocente, y no se puede sustituir por "un chofer que no quería usar paraguas": es una anotación con la que el cronista nos hace sobreentender que todos los restantes funcionarios soviéticos tenían un motivo para eliminar a ese rebelde. En el texto de esa crónica, elimina de un golpe otras posibles causas del suicidio: 1) Medio litro de alcohol, bien ingerido; 2) Un disgusto con su esposa; 3) La versión de que las relaciones del matrimonio no eran cordiales; 4) Todo Dostoievski, donde aprendemos que ningún suceso humano es imposible. En una crónica posterior (mayo 12) el cronista ha hecho ya mucho más, y nos demuestra que con más de tantos centigramos de alcohol por gramo de sangre es imposible moverse, ni aún ahorcarse, y nos agrega que él mismo se propuso anudar repasadores de cocina para fabricarse una cuerda, descubriendo que ése es un trabajo que requiere gran pericia, que nada menos que el cronista no logró hacerlo, porque los repasadores resbalaban, y que es punto menos que imposible creer que un borracho, y mucho menos un funcionario soviético, haya podido hacer tales nudos. Después de tal demostración, estamos esperando para hoy viernes la formal acusación de asesinato que contra el Ministro de la URSS deberá formular el cronista policial de ***El Día***, basándose en sus deducciones y en sus nudos.

CARIÑO — El escritor argentino Omar Viñole, que durante varios años se hiciera conocer en conferencias como "el hombre de la vaca" (la llevaba al escenario, y se dice que era su única admiradora), se ha hecho peronista y periodista. La emprende ahora contra el escritor argentino Eduardo Mallea, director del Suplemento Literario de ***La Nación*** de Buenos Aires. El motivo del ataque permanece en la oscuridad, porque en todo el texto del artículo (***La Época***, Buenos Aires, mayo 12) lo único que hemos podido espigar son algunos insultos violentos, si bien originales. Entre ellos: *"cebador de mate de juzgado de campaña"*, *"feto que vivifica la burla"*, *"colítico húmedo de las letras"*, *"titán de acelga hervida"*, *"homeopático moreno"*, *"eunucoide"*, *"mi-*

serable", *"bandidito con viento a favor"*, *"hermafrodita"*, *"intersexual"*. En los adjetivos entran de contrabando, y absolutamente gratis, todos los individuos que con motivo o sin él hayan escrito alguna vez en el Suplemento Literario de ***La Nación***. Debe observarse que Eduardo Mallea sale de ese artículo totalmente ileso y con mucho viento a favor, porque en todo el texto, que ocuparía una tercera parte de una página de ***Marcha***, no hay un solo argumento, y sí mucho adjetivo que el viento se llevará. Por ahora, cabe anotar que esa colección de insultos ha superado los records que constaban hasta el momento en nuestros archivo: opiniones del escritor Enrique Amorim sobre el novelista W. Somerset Maugham (ver ***Justicia***, mayo 9, 1947), y opiniones del periodista Jorge Bouton sobre los cronistas cinematográficos de ***Marcha*** (ver ***Justicia***, setiembre 12 y setiembre 26, 1947). Desde luego, esta comparación sólo se basa en el estilo porque Viñole es peronista, mientras Amorim y Bouton son comunistas. Probablemente los tres se ofenderían, por motivos políticos muy ajenos a la cuestión, si es que existe alguna. Cabe subrayar el párrafo más cariñoso y significativo de la nota de Viñole: *"Salvo diez creadores auténticos, entre los que se puede contar el que escribe esta nota, en la Argentina no hay más que refriteros y preparadores de albóndigas culinarias en el campo de la literatura."* Ah!

REDONDO — En la Sección "Permutas" de los avisos económicos figuran estos dos: *"Permuto teléfono de Centro por Cordón. Inf. al 84160"* y *"Permuto teléfono Cordón por Centro. Tratar teléf. 83051"* (***El Día***, mayo 16). A primera vista este es un negocio redondo, de ésos en que hablando se entiende la gente. Pero parece que los dos llamaron al mismo tiempo, y ambos daban ocupados.

APOFÁNTICO — Ha caído en nuestras manos el número 20 (octubre y noviembre 1947) de ***Removedor***, revista del taller Torres García, Abayubá 2781, UTE 23421, Montevideo. En la carátula, y como prólogo, aparece, en los colores de Peñarol, una foto del maestro, con trece alumnos y un tarro de Flit. Más adentro, nos enteramos de que el señor Guido Castillo posee todo el valor necesario para ser redactor responsable de la publicación, y de un artículo maravilloso que se titula, sin mayores explicaciones, "Incursión Apofántica Platschek en Torno". En alguna de sus frases se insinúa que no escribe de Platschek en son de crítica, y sí en son de defensa, pero ésta es una impresión difícilmente alcanzable, pues todo el artículo es un balbuceo desconcertante, en el que las palabras difíciles son la especialidad. Aunque cualquiera de sus párrafos puede ser, imparcialmente, un ejemplo imbatible para la antología del humorismo sudamericano, preferimos, en especial, una incursión apofántica que desde un punto al otro nos confunde así: *"Indudablemente en esta diferenciación de lo instrumentalmente aplicativo con relación a lo concreto vivencial, que sería la explicitación de lo inmanente que tiende a trascenderse sin cesar recobrando lo subjetivo en el plano objetal, usted se muestra partidario de las ideas expuestas por Trebolini en su polémica con Cassou"*. Bien por Cassou. Cuanto menos apofántico se sea, mucho mejor, aunque al removedor de Guido Castillo no le guste.

BÉCQUER — El poema se llama "Declaración de amor a la ametralladora" y dice así: *"Te amo ametralladora | potro de grupa estrecha | y caliente hocico humeante | locomotora sin ruedas | Adoro el funcionamiento | de tu mecanismo cruel | te amo porque eres fuerte | viva, excitante y mujer | te amo impetuosamente | con pasión adolorida | por tu sarcástica suerte | ¡necesitas tanta vida | para sembrar tanta muerte!"* (Revista del Centro de Instrucción de Oficiales de Reserva, Montevideo, setiembre 1947, pág. 24). El autor se ha mantenido anónimo, quizás para evitar que la ametralladora, en su estilo propio, otorgue la respuesta a la declaración. Sería justicia.

GRACIOSO — Un telegrama de Roma informa sobre las alternativas de la elección presidencial. En una de las votaciones, la Asamblea se dividió: De Nicola obtuvo 396 votos, Sforza 353, Einaudi 20, Bonomi 10, Facchinetti 10, Caseti 5, *"y el primer ministro Alcide de Gasperi un voto. El anuncio de que el señor de Gasperi había obtenido un voto produjo risas en el recinto"* (***El Diario***, mayo 10).

REPETIDO — *"La importación de productos hortícolas, en los últimos tiempos, insumió un drenaje de dinero y divisas considerable. Con la finalidad de evitarlo, el Estado está empeñado en evitar tales inconvenientes, fomentando por todos los medios a su alcance la producción de esos productos. Tal es el sentido del decreto dictado oportunamente por el Poder Ejecutivo, relativo al cultivo de la lenteja, que es uno de los productos que, teniendo gran consumo, existe poca producción en el país"*. (De un editorial de ***El Día***, mayo 22). Hace bien el Poder Ejecutivo, evitando que la cantidad de divisas baje para abajo, por culpa de la falta de producción de los productos poco producidos.

CULTURA — Hemos conversado con una amiga nuestra, bibliotecaria de un Instituto bilingüe de esta ciudad. Nos manifiesta que las chicas le piden libros dentro de las siguientes estipulaciones: que sean románticos, que sean cortos, que terminen bien, y que quepan dentro de la cartera.

TRANQUILO — En la sección ***La Voz de los Reglamentos*** nos enseñan, con abundancia de ejemplos, cómo debemos ver e interpretar el fútbol. *"El centro de Besada lo recogió Cantú. Éste, sin pérdida de tiempo, despidió shot con el que señaló el gol. En ese preciso instante, aunque Techera se hallaba delante del scorer, no podía malograr el esfuerzo de su compañero. Encontrándose metido en el gol, no está off-side. En esa situación es lo mismo que si permaneciera fuera del campo. En consecuencia, si el juez cobró off-side por esa circunstancia, no procedió correctamente. Hay quienes sostienen que un delantero colocado dentro del arco contrario, molesta la atención del guardavalla. No es cierto. Esto se debe a que no conocen las reglas del off-side. El arquero, en tales situaciones, tiene que hacer de cuenta que ese jugador está inhabilitado para volver al juego"* (***El Diario***, mayo 25). Gracias a ***La voz de los reglamentos***, los arqueros estamos ahora más tranquilos. Antes sufríamos de delirio de persecuciones, veíamos intrusos en todos lados, y vigilábamos continuamente nuestras espaldas; ahora ya nos hemos librado de esos complejos, y no nos molesta que en nuestro arco se meta todo el cuadro contrario, la pelota, el cielo y tú. La ciencia aleja al temor.

PARTICULAR — El Poder Ejecutivo decidió interesarse en el cine que podría filmar el Uruguay, y lo demuestra en un reciente decreto, entre cuyos considerandos

figuran las *"razones de clima, de ubicación geográfica y de paisaje, y la jerarquía intelectual de sus escritores, músicos y plásticos"*, agregándose que el Uruguay está en *"condiciones inmejorables para producir films de alta calidad artística."* Este es materia de opinión, y el Poder Ejecutivo puede opinar lo que le parezca. También puede nombrar una comisión, *"para formular un anteproyecto de ley que contemple la creación de la industria cinematográfica nacional."* Y también puede disponer, en el Art. 29 del decreto, que *"Los organismos del Estado... proporcionarán a esta comisión los antecedentes que les sean requeridos para el mejor cumplimiento de sus cometidos, haciéndolo en la misma forma los particulares que por cualquier circunstancia tengan algo que ver con la misma"*. (Esta ***"misma"*** es la industria en cuestión). Ahora, si los ***"particulares"*** son el guardiacivil de la esquina, un compañero de trabajo y una tía que trabaja en el Correo, cada uno hará lo que quiera, pero si los ***"particulares"*** somos nosotros, hacemos notar al Poder Ejecutivo que proporcionaremos los antecedentes, si nos parece, cuando nos parece, en la forma que nos parece y en la cantidad que nos parece. No sea cosa que empecemos a colaborar con el Poder Ejecutivo y veamos comprometida nuestra opinión sobre la jerarquía intelectual de nuestros escritores o, lo que es mucho más delicado, sobre el clima y la ubicación geográfica del Uruguay.

LIBERTAD — De un telegrama de Berlín, 19 (U.P.): *"El gobierno militar norteamericano emitió hoy una orden prohibiendo la importación, renta, distribución o exhibición de las publicaciones autorizadas por los rusos en la zona norteamericana de Alemania"*. La orden, firmada por el Coronel Gordon Textor, termina diciendo *"que esta medida no es de manera alguna una represalia o una venganza, sino que tiene por fin dar una lección objetiva sobre lo que debe ser la verdadera libertad y circulación de la prensa en Alemania"*. (Publicado por ***El Día***, mayo 20).

OPOSICIÓN — En Checoeslovaquia se celebraron elecciones mediante el sistema, muy democrático y soviético, de la lista única. Votar con ella era apoyar al gobierno, y los ciudadanos que no tenían tal intención sólo podían votar en blanco. Según informa United Press, este sistema no ofrecía tampoco todas las ventajas que el gobierno comunista habría querido, pues un alto porcentaje de votos en blanco significaría la existencia de una gran oposición; en ese caso, el gobierno habría dejado de contar votos, temiendo sus resultados. *"Miembros de la Comisión encargada del recuento electoral de veinte distritos de Praga manifestaron hoy que habían sido enviados a sus casas cuando el recuento demostraba que había 125 por ciento de votos antigubernamentales. Explicaron que les habían dicho que el Ministerio del Interior (el cual controla la policía secreta comunista) completaría el recuento con funcionarios del propio Ministerio."* (***El Día***, junio 1º, pág. 6, col. 7). Este último es un grave error; los porcentajes demuestran claramente que la policía secreta, los funcionarios del Ministerio y los propios gobernantes votaron en contra, y que confiar los escrutinios a cualquier checoeslovaco es un disparate, 125 probabilidades a 100. Cabe preguntar a qué se opone la oposición.

MILAGRO — De un telegrama de Stockport, Inglaterra: *"El padre James Turner, rector de la iglesia católica de St. Mary, declaró hoy que las rosas que fueron colocadas el año pasado ante la imagen de la virgen María serán utilizadas nuevamente este año para el festival de mayo. ¿Se trata de un milagro?, preguntó. No lo sé, pero ha ocurrido esta cosa sorprendente: que las rosas se han mantenido frescas durante todo el año transcurrido. Yo considero que se trata de una misteriosa sugestión, que debo realizar un festival extraordinario y lo realizaré. Las rosas deberían haberse marchitado a las 48 horas pero a pesar de estar montadas sobre alambre están hoy tan frescas como entonces, aunque su color se ha oscurecido levemente."* (***El Diario***, mayo 26). Hace unos meses esto era tan milagroso como hoy, pero ahora que estamos en vísperas del festival y que necesitamos propaganda, nos vinimos a acordar de que las flores artificiales se mantienen durante muchos meses, sin que su montura de alambre las perjudique, aunque, desde luego, el color puede modificarse ligeramente. Sería un milagro que las flores fuesen naturales.

MÚSICA — Tuvimos hace dos meses un precedente de lo que opina la URSS sobre la música moderna: del asunto seguramente se acuerdan los señores Prokofiev y Shostakovich, que tuvieron su amonestación. Por una extraña casualidad, se reunió en Praga el Segundo Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales; después de diez días de sesión aprobaron un "Manifiesto comunista de música". El documento termina con palabras de un sonido familiar: ***"Músicos progresistas del mundo, uníos"***; en su texto, se ataca a la música ligera moderna, especialmente la de Estados Unidos, y también a la moderna música seria, expresando que ***"es cada vez más complicada"***. (De un telegrama de United Press, en ***El Día***, mayo 30). Estos comunistas están cada vez más simples para hablar de música. Ahora puede ocurrir que el semanario comunista ***Justicia*** crea muy apresurado de nuestra parte el hacer caso de las informaciones de agencias telegráficas americanas, como lo creyó cuando nos hicimos eco de la reciente purga en la música soviética. También puede ocurrir que inmediatamente de esa desconfianza el propio semanario ***Justicia*** publique, a toda página, el documento en cuestión, en cuyo texto se confirman los datos proporcionados por las agencias telegráficas. Ya lo hizo una vez así. El periodismo es una sutileza inapresable; lástima que la música sea una simpleza que no se le puede comparar.

INADMISIBLE — En el Teatro Artigas se presentó la Compañía Argentina de Comedias encabezada por Roberto Airaldi y Eloísa Cañizares. En el programa de la inauguración, seis líneas quieren informarnos sobre su principal actor. *"Una figura elegante, sin afectación, una sonrisa vaga, un poco lejana y otro poco burlona, unos ojos que miran de frente, con la misma curiosa ensoñación con que han de mirar su propio destino… Decidido a ratos; a ratos soñador y nostálgico, Airaldi es el prototipo del galán cinematográfico que las mujeres admiran y que los hombres admiten"*. No hemos autorizado a nadie a hacer manifestaciones en nuestro nombre: el hecho es que no nos gustan los hombres elegantes, con sonrisas lejanas y burlonas, y mucho menos con ensoñación. Decir que nosotros los admitimos, aunque sea como galanes cinematográficos, es aventurarse a formular en nuestro nombre opiniones sin respaldo alguno de verdad. No admitiremos tales manifestaciones.

DIOS — Un cable de Associated Press nos informa desde Méjico que el pintor Diego Rivera colaboró en la inauguración del Prado Hotel, realizando los lienzos que cubren una inmensa pared. En el cuadro hay un hombre, ese hombre lee un libro, en el libro se lee ***"Ignacio Ramírez demostró lógicamente y experimentalmente que Dios no existe"***. Con tal ateo motivo, el arzobispo Monseñor Luis M. Martínez se negó a bendecir la inauguración del hotel. La reacción de los católicos, conjunta o individualmente, fué más allá: tres jovencitos irrumpieron en el hotel, dominaron la situación, uno subió a una silla y con un cuchillo de mesa raspó del cuadro la pintura de las palabras profanas. Tal acto de fe no conmovió a Rivera, quien poco después se presentó en el hotel con su caja de pinturas y escribió nuevamente la leyenda. Hay en esta historia un penetrante simbolismo con respecto a nuestra época agitada y a su filosofía de "catch-as-catch-can". Primeramente, están los hombres que poseen convicciones y que además desean participarlas; después, su intento de utilizar las misteriosas rutas del arte para sugerir la participación de sus convicciones; después, los caminos misteriosos del verbo, en los que Diego Rivera no dice nada pero se lo hace decir a un escritor ignorado que cita a Ignacio Ramírez; después, los jovencitos irreflexivos e iconoclastas que no respetan las cumbres del arte y que lo destrozan con cuchillos de mesa; después, la vuelta de Rivera, que tiene las pinturas en la mano y viene a afirmar, una vez más, la necesidad de que alguien lea lo que alguien afirma de lo que Ignacio Ramírez demostró. Esta vuelta y su triunfo son completamente marxistas, porque simbólicamente dan el triunfo a quienes tienen en su mano los medios de producción. Tanta metáfora de nuestra época no aparece centralizada en Rivera, ni en Ramírez, ni en los jovencitos, ni en el clero, ni, desde luego, en los cuchillos de mesa: el oculto protagonista de la historia es el aludido Dios. He aquí una oculta y serena lección de quien sabe prescindir de los ruidosos conflictos humanos; Dios, el presunto inexistente, no se presentó a decir esta persona es mía. En su infinita sabiduría, delegó esa misión en la juventud, para darle una oportunidad de afirmarla en sus convicciones; luego permitió que esa juventud fuera derrotada, para infundirle la experiencia de la resignación y de la dulce espera. Debemos subrayar la alta pedagogía que Dios ha practicado, ejerciendo, con divina sutileza, un acto positivo muy superior a la terca negativa de sus arzobispos.

COMBINACIÓN — Frente a los Talleres de Don Bosco en Maldonado y Joaquín Requena, la entidad posee un local que probablemente albergue al basketball y a otros deportes. Nadie podrá evadirse sin embargo del debido acatamiento a la religión: el local se llama ***"ORATORIO FESTIVO"***, para que el cuerpo no pierda su alma.

JURISPRUDENCIA — En el consultorio dominical de ***El Día*** se incluye la sección "Jurídicas", a cargo del Dr. Enrique José Mochó. Una de las consultas recientemente fue evacuada a favor de un lector que firmaba "Roberto". Aparentemente, el consultante debe dinero, no lo quiere pagar, desea tomar represalias contra ciertos perjuicios que le ocasionara su acreedor, y teme que le saquen el dinero a la fuerza, mediante embargo de su sueldo. El Dr. Mochó contesta su consulta, le manifiesta que los sueldos son inembargables, que existen ciertas excepciones (deudas con el Estado, condenaciones penales, pensiones decretadas judicialmente), que esas excepciones no afectan a Roberto y que *"puede tener la certeza de que no han de embargarle los sueldos"*. Pero agrega, formulando consideraciones morales, que ello no puede ser óbice para que Roberto deje de pagar lo que adeuda, que un hombre honesto cumple con sus compromisos, que la decencia consiste ***"en cumplir religiosamente nuestros deberes sin procurar eludirlos"***, que el propósito de represalia es inadmisible, que nuestra cultura rechaza la ley del Talión, y que en cambio acepta como norma lo que Amado Nervo predicó en estos versos: *"¡Si una espina me hiere, me aparto de la espina, | …pero no la aborrezco! Cuando la mezquindad | envidiosa en mí clava los dardos de su inquina, | esquívase en silencio mi planta, y se encamina, | hacia más puro ambiente de amor y caridad. | ¿Rencores? ¡De qué sirven! ¡Qué logran los rencores! | Ni restañan heridas, ni corrigen el mal."* (***El Día***, junio 13, pág. 13). Y por ahí sigue hasta que el verso termina. Naturalmente, el Dr. Mochó carece del espacio necesario para incluir todos los fundamentos por los que Roberto debe pagar su deuda. Entendiendo que debemos ayudar al distinguido jurisconsulto, dejamos en esta redacción, a disposición de Roberto, los tomos completos de las obras de Amado Nervo, incluyendo ***Plenitud***, ***Elevación***, ***Serenidad*** y ***La amada inmóvil***. No dudamos de que luego de una reflexiva lectura pagará todas sus deudas, impulsado por la más sólida jurisprudencia al respecto.

IMPRUDENTE — *"Como ya lo decimos en el desarrollo del encuentro Bella Vista - Miramar, el jugador de este último, Quatrocchi, debió ser retirado del campo de juego a raíz de un foul violento cometido contra su persona por el jugador de Bella Vista, Prudente. El caballeresco player Quatrocchi fué internado en el Instituto de Traumatología"*. (***El Diario***, junio 13). Con que prudente y de bella vista, ¿eh?

ESTADÍSTICA — En el Estadio Centenario vendían, durante el partido entre Nacional y Danubio, unas fotos impresas de Atilio García, a $ 0.15 cada una. Eran repetidamente voceadas al grito constante de *"Atilio García, el centre-forward que nunca engañó a la hinchada… El jugador que intervino en 405 partidos, convirtiendo 412 goles, 33 de los cuales en perjuicio del Club Atlético Peñarol!!"*

MADINEMSOR — Un amigo empeñado en inaugurar nuestra cultura sobre arte moderno, nos envió una revista de 16 páginas llamada MADI, que se adjudica a sí misma el carácter de *"Nemsor Nº 0 del Movimiento Madi Universal"*, y cuya única identificación de fecha es la anotación de la última página, *"Copyright by Madinemsor 1947 Buenos Aires"*. Todo el volumen está dedicado a explicarnos qué es el arte Madi, y aunque la impresión de la primera ojeada es muy confusa, una atenta lectura nos entera de que ***"****Se reconocerá por Arte Madi (Nemsorismo) la organización de elementos propios de cada arte en su continuo"*, clara definición que se ve enriquecida, a renglón seguido por la explicación *"En ello está contenida la presencia, la ordenación dinámica móvil, el desarrollo del tema propio, la ludicidad y pluralidad como valores absolutos, quedando por lo tanto abolida toda ingerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación"*. Es bastante claro que el arte Madi desea eliminar toda expresión y representación, y desea encontrar a cada camino del arte su tema propio; en las tres primeras páginas es muy fácil enterarse de que *"el dibujo madi es una disposición de puntos y líneas sobre una superficie"* y de que, para el madismo, *"la invención es un método interno, superable,*

y la creación una totalidad incambiable; Madi, por lo tanto, INVENTA Y CREA". Asimismo, no son desdeñables las proposiciones de la página 4, donde se nos exhorta a *"tener alertas los sentidos y disponerlos para el ordenamiento armonioso de una nueva estructura estética, sin compromiso alguno con las alegorías prehistóricas del moderno primitivismo"*, y también a *"Crear un arte de espíritu matemático, frío, dinámico, cerebral, dialéctico"*. El hecho de que esas proposiciones sean expuestas en francés, sin traducción adjunta, no debe hacernos vacilar, puesto que sin duda el movimiento Madi aspira a una resonancia universal. Más revolucionaria, aunque sin duda menos cerebral, es la proposición de *"producir una gran conmoción mádica de la realidad"*, y en ese sentido nos parece peligroso que los muchachos adviertan que su domicilio en Buenos Aires es el de Sarmiento 3485, apto. 1, y en Montevideo el de Chuy 3290; mañana o pasado se produce la conmoción mádica, las autoridades pueden acudir a esos domicilios, lo que se hubiera evitado con domicilios inventados o creados. Sin embargo, esa posibilidad es lejana, y, por otra parte, el dibujo y la escultura madi no excitan a la venganza ya que las reproducciones incluidas en las 19 páginas del ***Madinemsor*** se limitan, como se aclara en el texto, a *"articular planos de color, estrictamente proporcionados y combinados"*, dentro de marcos recortados e irregulares, con los que se señala la liberación de las formas decadentes del arte idealista. En cuanto a la música, el ***Madinemsor*** nos señala que *"las nuevas experiencias de la escuela están orientadas hacia la ordenación de los sonidos en la sección áurea"*, y como esta orientación nos parece muy saludable, no inventaremos ni crearemos cargos contra ella. Más graves son, sin embargo la novela, el cuento y la poesía madíes, madistas o mádicas, que de las tres maneras parece que suele y puede decirse. Ejemplos: *"Avanza por la oquedad de la hora en discordia. Anda a rechazos por el recodo incierto, pronto a fluir de los totales sucedidos. Ya emerge concentrado en la pausa de recomienzo, enfilado por múltiplos. Cuando se obstina en la demora de la espera métrica, en principio no retrocede ni particulariza detalles. Sólo que, contrario a toda eficacia manifiesta, se detiene en el relleno de cercanías en resumen, y logra de este modo prensar el vacío mediante la tensión de filamentos"*. (De "Un ente está en su lugar", relato de Diyi Laañ). O también un verso que se llama, lujosamente, "Itos compara dos ad-hoc", y en el que se nos comunica que *"Todos los hechos son itos que| proclaman esa refractaria| animadversión al eco| De un punto a esta parte| allende la progresiva| disminución de la calma| se observa que los itos| cifran su esperanza| en los propósitos tensionados"*. Esa magna obra poética es firmada por Aníbal J. Biedma, quien probablemente ya sabe que los lectores cifran su esperanza en el tensionado propósito de entender sus versos, y que seguramente tal esperanza es lo último que perderán en esta vida. Pero como cada página del ***Madinemsor*** es una sorpresa y una alegría, he aquí dos párrafos del cuento "El resumen de Csod", con el que se enorgullece la página 13: *"Escé supone que cualquier intento de madigrafiarlo es inútil; dado que su apariencia existe en los albúmenes kosiceanos y éstos a su vez son inventados escandalosamente para proporcionarse un goce estético muy particular, he conseguido de un amigo de todos, Csod, datos aproximativos sobre él y obtener así para nuestro espacio la amadigrafía pasada y presente de Escé. No bien se estremeció la visión Argera de tal acontecimiento flexitivo (pues se temía otra cosa y aún hoy no sabemos de su poder retráctil) no hubo más que estupor alrededor*

de su presencia insignificativa". Esta es la copia textual de las palabras del cuentista, Sr. Raymundo Rasas Pet, quien inventó y creó un relato mucho más largo cuya transcripción sería una mayor alegría, pero un desperdicio del espacio. Es sin duda la reflexión sobre esa pieza literaria lo que ha llevado a la dirección de ***Madi*** a definirnos todo nemsor como una *"patentización del tiempo estético en el espacio"* y al ***Madinemsor***, en particular, como una *"síntesis de belleza que se constituye con las ideas menos taxativas"*. En lo que a nosotros se refiere, hemos devuelto la revista ***Madi*** a nuestro amigo, agradeciendo su buena voluntad, pero aclarándole que las simplificaciones del arte moderno no son adecuadas a mentes complejas y torturadas como la nuestra.

ESTIMULANTE — *"Señorita culta, bien presentada, necesito. Sueldo $ 50.- y estímulos. Inf. en Dante 1987, de 9 a 12 hs."*. (Aviso en ***El Día***, junio 28).

FAULKNER — *"Joe Louis lanzó una derecha silbante que surcó el pegajoso aire nocturno del Yankee Stadium." "El golpe de knock-out sonó en medio de la noche como un fuerte campanazo bajo al agua". "Sus ventanas de la nariz se inflaron como las de una fiera cuando, los ojos saltones de asombro, sorpresa y ansiedad..." "Llegó el momento de caer para Walcott. Su enorme cuerpo negro, en magnífica forma hasta que Louis lo convirtió en un montón de chapapote blando, se tambaleó apartándose de las cuerdas y se precipitó de bruces, casi en medio del ring. Y rodó en forma rara como si estuviera beodo, sobre sí mismo, como un muñeco grotesco que tuviera lastre de plomo."* (Bob Considine, en una crónica de International News Service, publicada en ***El País***, junio 26).

HAMBRE — *"Se necesitan cinco toneladas de pizza belga. Enviar ofertas y muestra a Francisco Vidiella 2383, casi Garibaldi."* (Aviso en ***El Día***, junio 27).

EJECUTIVO — Un salón de San José, esq. Convención, dedicado a las quinielas, anuncia en una pizarra las fechas de los sorteos, agregando el letrero *"ACIERTOS POR DECRETO"*.

CONFUSIÓN — *"Desde que el Cominform lanzó su acusación, el partido comunista yugoeslavo demoró más de 24 horas la publicación de lo que denomina 'declaración del partido comunista de Yugoeslavia' en relación con la resolución de la oficina de información de los partidos comunistas sobre la política del partido comunista de Yugoeslavia"* (Telegrama de United Press en ***El Día***, junio 20). ¡Ah! Primero pensamos que se referían al partido comunista yugoeslavo.

DEFINICIÓN — No quisimos creer a quien nos comunicó que el Diccionario de la Academia define al número cuatro como *"tres y uno"*. Consultado el volumen interesado, que se llama, largamente, *Diccionario de la Lengua Española, editado por la Real Academia Española, Madrid, Año de la Victoria, 1939*, éste confirmó lacónicamente el informe, en su página 377. Asimismo, el número cinco es definido como *"cuatro y uno"* (p. 295), y dos como *"uno y uno"* (p. 480). Naturalmente, se llama "uno" a aquello *"que no está dividido en sí mismo"* (p. 1265), y en ese círculo vicioso

llegamos a saber que número es la *"expresión de la cantidad computada con relación a una unidad"* (p. 897). Son sorprendentes, en consecuencia, las definiciones de veinte, ***"dos veces diez"*** (p. 1278), y de quince, *"diez y cinco"* (p. 1057).

FLAGRANTE — La Intendencia Municipal de Montevideo, la Jefatura de Policía y el Banco de Seguros del Estado han dedicado sus esfuerzos conjuntos a prevenir los accidentes de tránsito. En un enorme aviso que ocupa casi media página, y que se publicó en casi toda la prensa montevideana, aparecen diez dibujos de autos en la calle, entre los cuales según el texto, *"hay ocho violaciones flagrantes de la Ley y del sentido común"*. El aviso se titula *"SI USTED FUERA INSPECTOR O POLICÍA DE TRANSITO, ¿a qué conductor multaría Ud.?"* Con nuestro natural rencor hacia quienes tienen auto, nos pusimos a identificar las ocho violaciones flagrantes, y a comparar nuestras conclusiones con las proporcionadas por el texto de explicaciones que allí se adjuntan. Sólo encontramos siete. Muy excitados por esa diferencia, ubicamos el error: en el cuadro Nº 7, se explica que *"No hay nada malo en ese automovilista cargando nafta, pero el coche no tiene chapa de matrícula atrás"*. Corresponde aplicar una multa al dibujante del aviso sorprendido en flagrante omisión. Y agregar otra multa a quienes multen al dibujante, porque no vieron que en el cuadro Nº 6 hay un tranvía sin número, al que los pasajeros suben increíblemente por la puerta delantera. Menos mal que uno está en todo, porque de lo contrario el tránsito sería un barullo ilegal.

INTERFERENCIA — El cronista teatral de ***El Plata*** (julio 3) proclama, en título a dos columnas, que *"Paloma de Sandoval es una bailarina de graciosa y dulce armonía"* agregando en su crónica, entre un adjetivo y otro, que *"si como se afirma, la belleza está en los ojos del que mira, hemos de reconocer que el poema de sus movimientos tiene que haber llegado sin sacudidas violentas…"*. Queda fuera de cuestión la belleza de los ojos del cronista teatral de ***El Plata***: parece más importante la violenta sacudida emocional que le proporcionó el espectáculo, ya que elogia a Paloma de Sandoval por *"interpretar muy bien la ingenua ternura de la 'Malagueña' de Lecuona"*. Resulta que la bailarina es ajena a esa Malagueña, que solamente fué interpretada al piano por el acompañante Señor M. Argento, mientras la primera figura cambiaba un vestido por otro; así lo declara el programa y algún testigo presencial. En el último párrafo, el cronista de ***El Plata*** elogia la labor del señor Argento, por ajustarse al ritmo de la bailarina, *"como matiz obligado del espectáculo y no como elemento preponderante que pudiera interferir con lo que era fundamental y como tal debía ser de dominación en la escena"*. Ajá. ¿Y qué nos dice Ud. del señor Argento cuando interfiere en su crónica y adquiere una dominación que no debía ser preponderante?

SAVIA — En Bartolomé Mitre casi Rincón existe la Librería del Laurel en una de cuyas vidrieras se anuncia a sí misma, en artístico letrero, como *"Rama viva del árbol de la sabiduría"*. Se trata de un humorismo culto y sutil.

VERTICAL — Apareció el Nº 6 de ***Cultura Cerrence***, fechado en la segunda quincena de junio de 1948. Está inaugurado por un titular que dice, a toda página, *"EL CERRO ESTÁ DE PIE RECLAMANDO JUSTICIA"*, seguido por un título menor en el que se declara que ***"Ya se ha iniciado una reacción colectiva de gran importancia"***, y por un breve artículo en el que se anuncia que los clubes atléticos Cerro y Rampla Juniors han concertado un partido amistoso a beneficio de las escuelas de la localidad. Bien, ahora el Cerro puede sentarse hasta que se hagan la justicia y el partido.

EXPEDITIVO — En una relación de los asuntos firmados por el Presidente de la República, en acuerdo con el Sub Secretario del Interior, se incluye una autorización a la Contaduría General *"para incluir en relación de créditos impagos al cierre del ejercicio 1947 las sumas siguientes, por los conceptos que respectivamente se indican"*. De acuerdo a la versión periodística que obra en nuestro poder (***El Día***, julio 14), son 43 créditos, sumas y conceptos. En el conjunto, hay algún importe, como $ 6,457.31 adeudados por la Jefatura de San José, que no nos atreveríamos a gastar, personalmente, si no es con orden y fondos de la misma Presidencia; hay otros, muy repetidos, en los que FUNSA vende cubiertas y cámaras a la policía, ésta se hospeda en hoteles, los funcionarios del Ministerio viajan en ferrocarril, los comerciantes venden alambre a la policía, y los particulares arreglan automóviles oficiales. Están muy lejos de nuestro conocimiento los procesos contables por los que la Presidencia de la República deba resolver en julio de 1948 los detalles de las deudas que un Ministerio produjo más de un año atrás; sin embargo, mueve nuestra curiosidad la lista de deudas que el Estado tiene o tuvo con la UTE. A un promedio mensual de $ 200.00 ascienden los gastos telefónicos del Ministerio del Interior, según se desprende de la indiscreta publicación; fuera de ese rubro deben colocarse *"$ 0.80 que este Ministerio adeuda a la UTE por reparaciones efectuadas en el aparato telefónico 22.39.21 (Timote 4600), abril 1947"* y, fijándose bien, *"$ 0.06 que este Ministerio adeuda a la UTE por una conferencia telefónica desde la quinta de la calle Timote 4600 a la ciudad de Las Piedras, el día 14 de marzo de 1947"*. Un particular no es nadie, claro, pero un periodista tiene derecho a preguntar: ¿quién vive en la calle Timote 4600?, ¿por qué ese teléfono no figura en la 17ª edición de la Guía Telefónica, 1947?, ¿por qué el Estado debe pagar los gastos de reparación de ese teléfono?, ¿con quién fué necesario hablar en Las Piedras?, ¿por qué fué necesario que fuera el viernes 14 de marzo 1947 y no otro día?, ¿por qué esa conversación duró menos de tres minutos? No descansaremos hasta averiguar en qué se invierten los dineros del Estado. Nuestro próximo paso es leernos el expediente en que la UTE debe reclamar ese pago de $ 0.06, con lo actuado desde marzo 1947 hasta hoy. Si eso no es divertido, nada lo es en este mundo burócrata.

LUCES — En la revista montevideana ***Proa*** (número LIV, año VI, curiosamente sin fecha) decidieron aprovechar una columnita en rendir homenaje al director Eisenstein, con motivo de su fallecimiento. Se encargó del trabajo una pequeña luz del periodismo cinematográfico, que bajo el título de "Cerebro genial de los sets" acumuló elogios tras el *"genial director de cinematógrafos Sergio Eisenstein"*, proclamando, entre un adjetivo y otro, que *"su nuevo arte… tuvo la virtud de ser reconocido por algunos Directores abiertamente y silenciado egoísticamente por otros"*, señalando también que *"nuestro público no ha podido conocer toda su estupenda producción, tales como Alejandro Nevsky, etc., pues su elevado criterio personal, a*

todas luces democrático, discrepó continuamente con las directivas del gobierno de su patria (Moscú)". El último párrafo ubica de una sola plumada toda la melancolía: *"PROA da emocionada con esta nota su postrer adiós al malogrado innovador que fallece a los 50 años, quedando pensativamente agradecida"*. El elevado criterio personal de ese cronista, a todas luces democrático, se quedará pensativo y agradecido cuando se entere de que **Alejandro Nevsky** se exhibió profusamente en Montevideo desde setiembre 1940 hasta hoy, y que **Iván el Terrible** es película que sigue muy de cerca las directivas de la Unión Soviética (capital, Moscú). No le podemos silenciar egoísticamente una información que le será muy valiosa, ya que su conocimiento de la producción de Eisenstein parece resumirse en su párrafo *"Recordamos al pasar su obra* **La línea general***, entre otras."*

ALCOHOLISMO — Un cuidadoso estudio de una etiqueta nos convenció de que las botellas de Amaro Cinzano se venden bajo el lema de ***"Mens sana et corpus sanum in Amaro Cinzano"***.

MAGISTRAL — En las páginas de ***El Día*** (julio 20) se elogia el libro de Víctor Dotti ***La agonía del hombre – Examen de la Rusia Soviética*** (Editorial Universo, Montevideo, 1948). Luego de amplificados conceptos sobre la dictadura soviética, el comentarista agrega: *"La lección que dicta es magistral y debía ser aprovechada en los establecimientos de enseñanza, sobre todo en los liceos, donde su lectura y comentarios podrían figurar en las cátedras de cultura democrática"*. No intentaremos rebatir de una plumada la celosa documentación del Sr. Dotti, la validez de sus opiniones, la aprobación que a éstas presta la redacción de ***El Día***. Pero quizás convenga anotar que los estudiantes de nuestros liceos tienen una vaga idea de la historia del siglo XX, de sus guerras y movimientos sociales, de la sola existencia de la Unión Soviética. Sugerir la información objetiva sobre nuestro siglo parecería una útil modificación de nuestras realidades pedagógicas; en cambio, recomendar como manual de estudio a un libro en el que se juzga a una nación, haciendo caudal de cuanto pueda decirse en su contra, parece un exceso y un error en el que no debiera caer ninguna mentalidad que se llame liberal. Hoy o mañana alguien podría recomendar a los liceos el estudio del imperialismo económico que Inglaterra y Estados Unidos han tenido o tienen en nuestro país, y aunque el tema nos toque de cerca ***El Día*** objetará, y algo podríamos apostar en ello, que también habría que estudiar el progreso que ambos países han obtenido en su legislación, en su ciencia, en su industria. Tendría tanta razón como la que ahora le falta. No se puede ser liberal y fanático a un mismo tiempo.

DESTINOS — Dos ladrones apellidados Devoto y Santos, se dedicaban a robar en las iglesias. Así lo informa la crónica policial de julio 21.

NO, NO — El señor Sinfor, persistente comentarista deportivo de ***El Día***, vuelve a hablar del sistema de juego que emplea Peñarol, la emprende contra sus colegas, y llega a afirmar que *"Al oír a ciertos críticos nos preguntamos si no será necesario traer aquí a comentaristas ingleses para que contribuyan a sacar de la crisis en que está, a nuestro fútbol"*. (***El Día***, julio 21). En la misma nota afirma, una vez, en el título, y dos veces más en el texto, que Peñarol y Danubio jugaron el último domingo. Jugaron el sábado 17 de julio, día muy húmedo. Proponemos que los comentaristas ingleses vengan con almanaques a entenderse con el señor Sinfor.

CENIZAS — Un señor que firma Sócrates de Poché saca periódicamente de su bolsillo algunas maduras reflexiones filosóficas a las que cree encontrar chispa y sentido; las publica en ***El Plata***, en la misma página editorial, bajo el discutible rótulo de ***"Chispas"***. Las primeras de sus colaboraciones tenían algún ingenio y amenidad, pero ya se sabe lo que es el periodismo, animal extraño donde a la larga el sistema manda más que la materia. En una edición reciente, Sócrates dedica siete sueltos, entre 2 y 19 líneas cada uno, a manifestar: 1) que ponemos demasiado interés en personas y cosas, y que, en consecuencia, el desencanto es culpa nuestra; 2) que tener una idea fácil es cosa muy difícil; 3) que la amistad epistolar nos libra de vulgarizarnos; 4) que los médicos suelen ser malos pacientes, porque conocen demasiado bien sus malestares; 5) que por suerte no hace falta ser millonario para experimentar el puro goce del Parque Rodó, el Parque Batlle y Ordóñez y el Prado; 6) que nadie tiene más cosas que quien desea pocas cosas; 7) que deben agradecerse a la Naturaleza las fiestas diarias que nos proporciona, a fin de estar de buen humor, ya que la tristeza del hombre no le viene por el trabajo, sino por lo aturdido que vive. (Abreviado de ***El Plata***, julio 27). Titular ***"Chispas"*** a estas reflexiones parece una idea muy fácil y una interpretación muy difícil; sugerimos a Sócrates el sub-lema ***"Donde hubo chispas cenizas quedan"***.

CLÁSICOS — De un telegrama de Roma, Associated Press: *"Un tribunal competente condenó a un año de prisión a Samuele Dina, propietario de la revista satírica 'Don Basilio' por haber dicho que 'los perros habrían votado mejor' que los italianos en las elecciones de abril último. El senador socialista Berlinguer, que actúa como abogado defensor, basó la defensa en el hecho da que Dina y su revista sólo emulan la literatura de grandes clásicos como Petrarca, Dante Alighieri y Leopardi para referirse al pueblo italiano, pero este argumento no influyó en la opinión del tribunal"* (***El Diario***, julio 26).

EXTRANJERIZANTE — La publicación argentina ***Sur***, que leen los pocos intelectuales de nuestro conocimiento, manifiesta en su N° 162, pág. 125, que *"Todos los materiales han sido exclusivamente traducidos para* Sur*"*. Más de la mitad de sus páginas aparecen pobladas, sin embargo, por notas y comentarios que firman intelectuales de Buenos Aires; su atenta lectura revela que la retraducción no ha significado mayor perjuicio estilístico.

PUERTAS — El folleto se titula, muy informativamente, *Yo soy la puerta*, y cualquiera comprendería que fué publicado por el Local Evangelista, Buenos Aires 352, si supiera que sus dos primeras líneas dicen *"El Señor Jesús se presentó a sí mismo como la puerta hacia la salvación"*. Es éste un concepto fácilmente asimilable, a pesar de su metáfora, pero el Local Evangelista desea disipar toda confusión que pueda surgir al respecto. *"Consideremos cada una de las palabras de la declaración YO SOY LA PUERTA. El pronombre personal YO se refiere al Señor Jesucristo. Cuando dice*

YO SOY LA PUERTA excluye a cualquier otra cosa o persona. El predicador, aunque es capaz de señalar la Puerta a sus oyentes, no es la Puerta. Los sacramentos, aunque dados por el Señor, no son la Puerta. Las buenas obras, aunque encomendadas a los creyentes, no son la Puerta. El Señor mismo es la Puerta!" En este párrafo el último signo de admiración da la medida y el énfasis del discurso; en su texto es más significativa, sin embargo, la anotación de que el predicador, aunque es capaz de señalar la Puerta a sus oyentes, no es la puerta. Es ésta una confusión que una mayúscula resuelve, separando nítidamente el hecho real de que el predicador evangelista señala a sus oyentes cuál es la Puerta, del hecho hipotético, pero probable, de que los oyentes señalan la puerta al predicador. En ese mismo afán de disipar confusiones, el folleto nos entera de que *"La palabra SOY merece una profunda consideración. Él no dijo YO FUI LA PUERTA como si esto hubiera ocurrido en el pasado. Él no dijo YO SERÉ LA PUERTA, como si esto habría de ocurrir sólo en el futuro. Él dijo YO SOY LA PUERTA"*. ¡Ajá! No confundir con la oración SI YO FUERA O FUESE LA PUERTA. *"El artículo definido LA debe notarse. El Señor Jesús no dijo YO SOY UNA PUERTA, como si hubiera muchas Puertas. Todos los caminos pueden llevar a Roma, pero no todas las puertas llevan al cielo. El Señor Jesús no es una de tantas puertas, sino la Puerta, la única Puerta"*. Hasta aquí está todo muy claro, y no cabe confusión sobre quién dijo ser la puerta, cuándo es la puerta, y si es una puerta o varias puertas. Cabe aclarar, sin embargo, qué es la puerta sobre la cual tanto se conversa. El folleto lo aclara con su habitual luminosidad. *"La palabra PUERTA es llamativa por su sencillez y sugestividad. Todos sabemos lo que es y para qué sirve una puerta: es una entrada, un portal, un medio de acceso"*. Podríamos anotar que la palabra ***"portal"*** es llamativa porque, sugestivamente, deriva de *"puerta"* y no podría aclarar el concepto de ésta, pero a tal altura nos declaramos convencidos, y aceptamos el postulado final del folleto: *"SE ANUNCIAN LA PAZ Y LA VERDAD, calle Buenos Aires 352, SIN COSTO"*. Esta no es una película; cuando los autores de ***Yo soy la puerta*** anuncian *"La Paz y La Verdad"* no quieren decir una paz cualquiera, sino la única paz (quizás un poco turbada por la inquietud gramatical) y la única verdad (quizás inútilmente discutida por quienes hacen materia polémica de las afirmaciones más simples y sólidas). Aceptemos esa paz y esa verdad, aceptemos la valiosa y profunda iluminación de quienes siguen a quien dijo ser la puerta.

PRENSA — Los siguientes son algunos párrafos del comentario bibliográfico que ***La Prensa*** de Buenos Aires (agosto 1º) dedica a ***La vida feliz de Francis Macomber***, brevísima novela o cuento largo de Ernest Hemingway: ***"Intensa novela es ésta del famoso autor de*** Fiesta***.*** *Desarrolla un tema exótico, moderno y complejo: la felicidad doméstica, absoluta, colmada y equilibrada, frustrada por la alucinación, la aventura, el valor y el peligro. La selva y los leones de África se levantan fantasmales sobre la fragilidad sentimental de dos seres graciosos y un poco pueriles"*. El cronista no leyó la novela (que trata de un matrimonio desavenido), y está improvisando sobre los datos de la contratapa. Es éste, por otra parte, el único sistema eficaz para poder comentar cincuenta libros cada semana.

BIÓGRAFO — El cronista cinematográfico de ***El Día*** (junio 31) comenta la película inglesa **Frieda**, estreno del Radio City, y menciona por dos veces como director a un señor Ernest Iring, que no figura en otro lado que en la imaginación del cronista. Probablemente le comunicaron por teléfono que el director se llamaba Basil Dearden, y oyó mal. Su error fué superado, sin embargo, por un cronista cinematográfico de ***Marcha*** (julio 30), que comentó **La noche eterna**, estreno del Trocadero, y manifestó que *"la mayor molestia del film es su grandilocuencia, merced a la cual la música de fondo es una repetida variación de la Quinta Sinfonía de Beethoven, insinuando que la anécdota es el insistido cumplimiento del destino de un hombre, aunque ese destino no aparezca claro en momento alguno"*. Hay un destino muy claro, a pesar de ello: es el destino de quien se equivoca al querer citar con erudición. La presunta Quinta Sinfonía resulta ser la Séptima Sinfonía, segundo movimiento, cosa conocida y fácil de comprobar.

GROSEROS — De la crónica sobre los encuentros olímpicos de lucha greco-romana: *"El juez suspendió la lucha entre B. Maerlie, de Noruega, y L. J. Lejerovaviz, de Dinamarca, debido a que ambos estaban discutiendo en el centro del ring. El asunto pasó al Comité Olímpico"* (***El Día***, agosto 5). Juego de manos juego de villanos.

TERROR — El semanario comunista ***Justicia*** (agosto 6), que ha apoyado hasta el momento las posiciones del "Cominform", comunica que *"El Congreso del Partido Comunista Yugoeslavo se realizó bajo un régimen de terror"*, circunstancia que no debe extrañarnos, porque en ese Congreso se censuró al Comité Central del Partido Comunista de la URSS, y porque la información se transcribe de ***France Nouvelle*** (París, Julio 31), la cual a su vez transcribe a ***Pravda*** (Moscú, julio 25). Por su parte, ***El Día*** (agosto 12) comunica que *"Un diario yugoeslavo denuncia la farsa de un Congreso Comunista"* pero aquí se alude a un acto realizado en Budapest, Hungría, el que habría sido realizado *"bajo un terror y una presión increíbles, favorecidos por la policía secreta húngara"*, según información y opinión del diario comunista ***Borba***, Belgrado. Ya se ve cómo el semanario comunista no vacila en censurar a un congreso comunista si este congreso es yugoeslavo y apoya a Tito, enemigo de hoy; se ve, también cómo un diario tan anti-comunista como ***El Día*** no vacila en apoyarse en un diario comunista si con ello logra censurar a un acto pro-soviético. La información es en estos tiempos una ciencia confusa.

AUSENTE — En ***El Día*** (agosto 10) se nos informa sobre algunos resultados del Campeonato Preparación, organizado por la Liga Batllista. Se programaron cuatro encuentros de fútbol, terminados así: ***"****Orden y Progreso 21ª (1), José Batlle y Ordóñez 7ª y 15ª (0); Viva el Batllismo 15ª (2), Vanguardia Batllista 8ª (0); Justicia Para Todos 10ª (walk-over), Batllista 14ª (ausente); Arriba Corazones 11ª (walk-over), Siempre Batlle 21ª (ausente)"*. Un disciplinado partido político no debería permitir que siempre Batlle estuviera ausente.

RAZONABLE — De acuerdo a un telegrama de United Press, procedente de Tokio, el gabinete japonés dio órdenes prohibiendo a los empleados públicos japoneses que se declaren en huelga. Motivo de la presunta huelga: el temor de que el gobierno dicte órdenes prohibiendo las huelgas. (EL DIA, agosto 1º).

RAZÓN — Bajo el título sonoro de ***Página Editorial de*** La Razón se lee: "*El balance de la Caja Nacional de Ahorro Postal es harto elocuente para significar el standard de vida en nuestro país. Podrá el criollo andar con su eterno carácter bohemio, que patrimonio nuestro es ese, pero sabe cubrirse la retirada por medio de los ahorros que su trabajo honrado le permite tener. Hoy en el país no trabaja el que no quiere. Porque el incremento de las industrias y la preocupación del Estado, constituyen fîrmes bases de la felicidad de los ciudadanos*" (***La Razón***, agosto 17). Por su parte, la Memoria y Balance General de la Caja Nacional de Ahorro Postal, ejercicio 1947, demuestra que el ambiente no fué *"tan propicio como el de años anteriores"* y que la afluencia de ahorro *"fué marcadamente inferior a la registrada durante los años 1943 a 1946"* (pág. 10), que *"se ha acentuado en ese ejercicio, muy considerablemente, el aumento de los retiros y la disminución de los depósitos en el segundo semestre"* (pág. 12), que los saldos anuales de depósitos dan para el año un promedio por habitante de $ 29.24 (pág. 79), que no llegan a un 40 % los saldos mayores de $ 100.00 (pág. 87) y que esos últimos saldos corresponden a un total de 52.943 cuentas, lo que no alcanza ni al tres por ciento de la población del país. Únicamente a ***La Razón***, diario oficialista, se le ocurre sacar aventuradas conclusiones de ese balance, creyendo encontrar el optimismo y la riqueza por las calles del país. Lo peor que les puede ocurrir a los problemas económicos es que quien los tiene proclame que no existen. Sospechamos que el redactor de ***La Razón*** tiene un sueldo respetable, que le autoriza a vivir contento, y a escribir de lo que aparentemente ignora.

REINCIDENTE — La crónica policial de ***El Diario*** (agosto 16, pág. 9) nos entera de que detuvieron a un ladrón y a cuatro reducidores de autos. Un título a cuatro columnas expresa "AUDAZ ORGANIZACIÓN DELICTUOSA DESCUBIERTA POR INVESTIGACIONES", y otro título inmediato amplía: "DETALLES DE UNA AUDAZ ORGANIZACIÓN DELICTUOSA". El texto comienza *"Funcionarios de la Dirección de Investigaciones acaban de poner en descubierto una audaz organización delictuosa, dedicada..."*

ÚNICA — En la Sección "Marítimas" de ***El Día*** (agosto 13) se nos entera de que partió de Génova para el Río de la Plata la moderna motonave ***Marco Polo***, la que según el comunicado tiene enormes comodidades. *"Esta hermosa motonave dispone de dos clases: clase única y tercera clase"*. Ajá!

PERIODISMO — No alcanzarían tres páginas para transcribir el inefable material de ***La Gaceta de Noticias***, periódico de Sayago y Peñarol que en sus números 310-311 (16 páginas) exhorta desde su editorial a la *"benévola acogida de quienes leen esta publicación"*, luego de puntualizar sus 19 años de existencia. Tanta experiencia es recogida por uno de sus colaboradores, que enigmáticamente firma "Rirra", y que la emprende con las muchachas jóvenes del mundo social de Sayago. Dice de una, sin mayor pretexto: *"Es una morochita simpática de encantadora sonrisa. Hay en ella la mágica expresión de lo infînitamente bueno"*. Y de otra: *"Espiritualmente bella, sus encantos reflejan toda la intensidad de sus sentimientos, donde prende el broche de sus ensueños, bajo el amparo de la ventura halagadora que aduerme su alma blanca y pura como los ángeles"* (pág. 8). Y de otra: *"Es una delicada flor que ostenta galana en el jardín de la belleza. Su silueta es la acabada expresión de lo perfecto. Cuando camina airosa y seductora hace derroche de belleza triunfadora"*. Y de otra: *"Las rosas dejaron en sus mejillas sonrosados matices; las guindas prestaron sus tintes de grana a tan divinos labios y el sol prestó el reflejo dorado de sus rayos para salpicar sus cabellos. ¡Es divina princesita!"* (pág. 10). Menos mal que en la página 12 hay un suelto titulado "Infames… y cobardes!", destinado a ***"Ud. señor, que luego de engañar a una jovencita, con falaces promesas de amor, la seduce y la abandona luego"***, agregando a ese señor que ***"a más de su cobarde conducta, soportará mientras viva el haber quebrado bruscamente las ilusiones de una vida joven, para lanzarla al fango del desprecio y la miseria..."*** Piropo va, piropo viene y ya no se sabe en qué página terminará el señor Rirra. En la página 11 un título nos pregunta: ***"¿Por qué no pasa el basurero en la calle Bell entre Propios y Caparroz?"*** No sabemos, señor. ¿Acaso pasa el basurero por Sayago?

OPINIÓN — El crítico cinematográfico de ***El País*** comenta **El barón fantasma**, estreno del Metro, y recuerda a su actor Alain Cuny, como, muy textualmente, ***"el 'gil' de Los Visitantes de la Noche"***. (***El País***, agosto 22). Es probable que las comillas y las mayúsculas le hayan jugado una mala pesada, pero también es posible que ésta sea la primera vez en que ese cronista da una opinión breve, concreta y violenta.

PIEDAD — Un crítico literario de nuestra amistad aprovechó una liquidación de libros para comprarse por $ 5.00 la ***Historia crítica de la literatura uruguaya***, de Carlos Roxlo. Se trata de siete fornidos tomos, con un total exacto de 3.950 páginas, un peso exacto de siete kilos seiscientos ochenta gramos, y un volumen aproximado al de una máquina de escribir de ochenta espacios, tipo escritorio. Un examen de esta encomienda revela que el primer tomo tiene como pie de imprenta el de "A. Barreiro y Ramos, Editor, Librería Nacional, Bartolomé Mitre 61", y está fechada en 1912; el séptimo tomo varía sus editores, que resultan ser "Barreiro y Cía., Sucesores, 25 de Mayo esq. Juan C. Gómez", y está fechado en 1916. Hemos comprobado con dolor que la señora de nuestro amigo llegó a pensar en mudarse a un apartamento más amplio, si es que la obra valía ese sacrificio, o, caso contrario, en vender los siete tomos a título de simple papel, rescatando con creces los $ 5.00 de la compra, al tiempo que ejercía una sensata crítica literaria. Nuestro amigo, más moderado, se limitó a comprobar que la ***Historia crítica de la literatura uruguaya*** ocupaba en sus estantes un sitio mayor que toda la literatura uruguaya. Extrañado de esa paradoja, llegó a comprobar luego que el Señor Roxlo escribió sus críticas transcribiendo páginas enteras de los libros comentados, y hasta repitiendo alguna vez los giros literarios que más se adherían a su memoria y a su lápiz; el oculto motivo es que, según rumor difundido pero sin confirmación, el Señor Roxlo cobraba a sus editores por página impresa y no por el conjunto. Por ese camino se comprueba que el Señor Roxlo, necesitando afirmar 16 distintos conceptos sobre el escritor Juan José de Soiza Reilly, menciona 16 veces en una página el nombre del escritor (tomo VII, pág. 101), haciendo punto y aparte en todos los casos, y escribiendo 16 veces "Souza" en lugar de "Soiza", quizás porque la letra U es más ancha que la I, con lo que facilitó su camino hacia la riqueza. Es positivamente una injusticia que el Municipio haya designado con el nombre "Carlos Roxlo" a la calle

Piedad, que tiene nada más que ocho cuadras. El volumen de su obra lo autorizaba a mayores proporciones. Si quisiéramos hacer justicia deberíamos denominador Carlos Roxlo a una calle que, por lo menos, fuera tan larga como Arenal Grande, reservando a Piedad para nuestro amigo el crítico literario.

FÁTIMA — El folleto aparece publicado por la "Iglesia del Corazón de María, Inca 2040, Montevideo, con las debidas licencias". En su texto se nos entera de que Fátima es una población de Portugal, elegida por la Virgen en 1917 para hacer sus apariciones, en las cuales, *"después de sensacionales anuncios sobre el porvenir, la Aparición proclamó el gran mensaje"*. Entre los anuncios figura la predicción de terribles catástrofes, fechadas para enero 1938; según la Virgen, para impedir tales sucesos, correspondía solicitar *"que se haga la consagración de Rusia y el mundo a mi Corazón Inmaculado, y la Comunión Reparadora en los primeros sábados de mes. Rusia se convertirá y habrá pan. Si no, propagará sus errores por el mundo, suscitando guerras y persecuciones a la Iglesia. Después mi Corazón Inmaculado triunfará"*. A lo que el folleto agrega: *"Hasta aquí la Virgen. Todo se ha realizado según el anuncio"*. No nos sorprende que la Virgen nos prevenga contra Rusia, porque quien más quien menos casi todo el mundo lo hace; ni nos sorprende tampoco que esa prevención haya sido pronunciada en 1917, año en que la Virgen tuvo ocasión de asistir a la revolución rusa. Pero es sorprendente que toda se haya realizado según el anuncio de la Virgen, impresión optimista que no es compartida por muchos hombres públicos, para quienes el comunismo es un enemigo que está propagando sus errores por el mundo. La desconfianza que suscita el folleto parte también de otras de sus Afirmaciones, que ensalzan a la Virgen manifestando que *"En la Iglesia del Corazón de María (Inca 2040) tendrá su Trono de Amor y su Oficina de Milagros"*, agregando que a esa Iglesia conducen los tranvías 7, 9, 10, 11, 12 y 61, y los ómnibus 161, 162, 163 y 164, y proclamando, en el programa de actos, *"Todos los 13 de mes Misa Solemne a las 8 y Comunión Reparadora"*. Hemos llegado a sospechar que se desobedece a la Virgen, dado que el primer sábado de cada mes nunca cae en 13, y, en lo personal, hemos resuelto evitar algunos ómnibus y tranvías, instrumentos temibles por los que caeríamos en la Oficina de Milagros, y se nos llenaría la cabeza de sensacionales anuncios, con las debidas licencias. La prudencia es buena consejera.

INTELECTUAL — La revista literaria ***Sur*** de Buenos Aires, propiedad de Victoria Ocampo, dirigida por Victoria Ocampo, tiene como dirección telegráfica la de "VIC VIC".

EXTRAVÍO — En los avisos clasificados de ***El Día***, Sección Extravíos, se lee: *"Sociedad Protectora de Animales da perros perdidos para ser cuidados e Isexan para curar al instante la sarna. Propios 1575 y Rincón 669"* (***El Día***, agosto 29). No, gracias, preferimos prescindir de perros sarnosos, a los que únicamente por extravío se nos puede ofrecer.

SILENCIOSA — Bajo el título "El crimen de San Bautista – Los actos de hoy", un comunicado nos informa que *"se realiza en la plaza de San Bautista la anunciada manifestación silenciosa, en homenaje de desagravio"*. Entre los actos programados figuran: *"A la hora 13, iniciará su actuación la Banda Municipal de Canelones..."*; *"Por los amplificadores instalados al efecto, se irán trasmitiendo las adhesiones..."*; *"A la hora 15, señalada para la manifestación, ocupará la tribuna el presidente da la Comisión Organizadora"* (***El Día***, agosto 24). Silenciosa, ¿eh?

MENSAJE — Un melómano de nuestro conocimiento insistió en que verificáramos el estilo en que está redactado ***El Mensaje del disco***, pequeño folleto de cuatro páginas, en que la Casa América S.A.C., Avda. de Mayo 959, Buenos Aires, ejercita las artes de la propaganda, bajo la confesa dirección del Sr. Leopoldo Hurtado. En el N° 318, de agosto 19, se anuncia en primer término el Concierto opus 26, para violín y orquesta, de Max Bruch, de cuya versión este folleto elogia el sonido: *"se escucha al solista con una proximidad que parece que estuviera ahí nomás"*. También se elogia al autor: *"Max Bruch nos parece hoy sencillísimo, claro, sentimental, y muy músico"*. Al anunciar dos arias de óperas de Massenet y Thomas, cantadas por Ferruccio Tagliavini, se señala que el intérprete posee *"mejor voz que figura"*, que en el disco se atiende solamente a su arte vocal, mientras en la escena *"uno no puede menos que sonreír, por lo menos, al ver su facha de galán joven"*, que *"ahora no admitimos en la ópera un enamorado galán con una tremenda barriga"*, que *"por suerte para nosotros, el disco no tiene todavía televisión"*, y otros conceptos que llevarán al duelo. Finalmente, al anunciar tres ***lieder*** de Schubert, cantados por Elisabeth Schumann, el folleto se confunde levemente con el autor, y a quien llama *"el gran compositor alemán, o vienés, mejor dicho"*, y exagera al calificar su mercancía: *"Para los amigos del* lied *romántico, en su forma más pura y elevada, este disco es caviar"*, agregando más abajo que por sus diversas virtudes, *"es para escucharlo hasta saciarse"*. Una pura y elevada barriga, mejor dicho.

PROSPERIDAD — La revista americana ***Time*** ha hecho un censo entre sus lectores, averiguando sus características personales. Después de contabilizar sus resultados, ha anunciado que el típico lector de ***Time*** es un hombre que: a) demora siete minutos y medio en afeitarse diariamente; b) lleva en el bolsillo un promedio de $ 30.50 (dólares) y seis llaves, de las cuales usa cinco; c) tiene cuatro trajes diarios, uno de etiqueta, dos de verano, un impermeable, dos abrigos, 21 camisas, seis pares de zapatos y 31 corbatas (de las que sólo 13 le gustan), gustando comprar por sí mismo sus ropas; d) maneja un auto, comprado nuevo, con el que ha recorrido 34.859 millas; e) posee acciones y participaciones comerciales por un promedio de $ 20.158 (dólares); f) recibe once huéspedes semanales a comer o a pasar el fin de semana, gastando en ellos alrededor de mil dólares anuales (***Time***, agosto 9). Así es fácil ser conservador.

EOLO — *"Vendo ciclones, varias formas. Avda. Agraciada 3060, teléf. 27247"*. (Texto completo de un aviso en ***El País***, setiembre 1°).

SEXO — *"Si ha habido aquí, entre los gobernantes refugiados, por lo menos un hombre, ese ha sido la reina Guillermina de Holanda"*. (Winston Churchill, 1941, citado por Alberto Guani, ***El Día***, setiembre 7).

POETA — El libro se titula ***El traje quebrado***, del señor Bernardo Horrach; lo apadrina la Editorial Pirámide, Buenos Aires, 1948 y ha sido sustraído indebidamente a la Página Literaria. Se subtitula ***Poesía en transfiguración***; en sus 112 páginas, marcadas a intervalos no por números sino por las 27 letras del alfabeto, se comprende que la transfiguración es tipográfica y que su contenido se solaza en la incoherencia. Le cabe, sin embargo, la coherencia de la continua vanidad. En la solapa consta: *"Bien que podía haber hecho colocar aquí, como flor unánime, la opinión exageradamente elogiosa sobre mi genio poético…"* y después *"Pero nada de esto irá, ya que la humildad que exudo por todos mis poros me lo impide"*. Las obras anteriores del mismo autor se dividen en tres capítulos: *Votos cantados, Votos medio secretos, Servicio activo en arma lírica*; las obras futuras se anuncian para el inminente volumen ***Papel Higiénico***. Después siguen docenas de versos ilegibles, y al final se incluye la prosa "Cartacerrada", donde se utiliza la continua mayúscula, se prescinde de la puntuación y se imita confesadamente a James Joyce: *"POBRES AMIGOS NO SABEN QUE SOY CANDIDATO A UN PREMIO PORQUE RENUNCIO A LOS PREMIOS NOBEL ME APUNTA EN SU LISTA Y BERNARD SHAW SE SONROJA PORQUE LO NOMBRO COLEGA TAL VEZ NO SE LO MERECE PERO ME SOBRAN AHORA TREINTA Y DOS SELVAS DE GENIO PARA DONAR A LOS OTROS"*, agregándose *"YO DIGO QUE ES NECESARIA LA NOCHE PORQUE EN SU VIENTRE GERMINAN AMANECERES DE HOMBRES CON HACHE MAYÚSCULA HORRACH SE ESCRIBE CON HACHE DE RESPETABLE TAMAÑO HACHE QUE A SU VEZ LLEVA HACHE HACHE QUE TIENE DE ACERO LOS POSTES DESDE LOS CUALES PENDEN AHORCADOS LOS DIOSES ME QUIERO ME AMO ESO ES TODO ES ALGO ES NADA QUE IMPORTA ACÁ NO CABE EL DETALLE PARA EVITAR PICAZÓN DE JEJENES LÉASE CRÍTICOS PRENDO ESPIRALES DE ESPERA QUE ME PERFUMAN LA RISA POBRES AMIGOS NO SABEN QUE SOY CANDIDATO A UN PREMIO PORQUE RENUNCIO A LOS PREMIOS INDIGESTIÓN CON LAUREL"*. La inyección de dos a cinco centímetros de trementina, aplicada en forma subcutánea, deja postrado al sujeto, impidiéndole escribir los más breves versos. Es éste todo un camino abierto a la crítica literaria.

TESORO — En el ***Libro de los por qués***, Tesoro de la Juventud, nos enteramos de que todas las huellas digitales son distintas, de los dibujos por los que son clasificadas, y de su enorme utilidad. *"Supóngase entonces, que el niño de la Sra. Jackson fuese adoptado por una familia de nombre Smith. Los Smith se trasladan a otra localidad. El niño llega a hombre, sin saber quiénes son sus padres. La familia Jackson se hace rica, y la Sra. Jackson muere, dejando, un millón de dólares a su bebé, si éste puede ser hallado. Muchos vienen a reclamar el dinero, pero a este niño se le tomaron sus impresiones digitales al nacer y las mismas fueron archivadas en la capital nacional. Ninguno de los reclamantes tiene impresiones digitales que correspondan con las archivadas. Pasaron los años. Finalmente el niño Jackson (ahora un hombre de setenta) se entera de la herencia. Él sabe que era un niño adoptado, de ahí que se presenta y se hace tomar las impresiones o huellas digitales y concuerdan. ¡Las impresiones digitales de este hombre de setenta años no han variado de las que tenía al nacer! Esta es una historia imaginaria, pero la impresión digital ha sobrepasado ya sus usos criminales"*. (***El Día***, setiembre 8). No crea; aún sirve para el crimen literario.

EXPECTATIVA — Hace tres años que en la Rambla y Solano Antuña (Pocitos) funciona una estación de servicios ANCAP. Está identificada, desde hace también

tres años, por un letrero de veinte metros en que se lee "EN BREVE... OTRA ESTACIÓN DE SERVICIOS ANCAP".

ACTRIZ — Informa un telegrama de United Press: *"Greta Garbo quiere ser ciudadana norteamericana, después de haber vivido en los Estados Unidos la mayor parte de los 22 años de su existencia"*. El texto es publicado dos veces por ***El Día***, en su edición de setiembre 11, págs. 6 y 13, descartando la posibilidad de un error de imprenta.

ANTISEMITAS — En los Avisos Económicos de ***El País*** la sección compra-venta se adorna con los siguientes ejemplares: *"ADOLFO, comprador uruguayo. Necesito urgente ropa, muebles, pianos"*, *"JAIME, comprador criollo, paga más que nadie"*, *"CARLOS, uruguayo! espera que no venda sus muebles sin antes..."*, *"LITO comprador criollo paga mejor sus muebles..."* (Reunidos en ***El País***, setiembre 11).

DELLY — El cronista de asuntos judiciales de ***El Diario*** se entretiene en contarnos minuciosamente los antecedentes de un crimen pasional, relatando que la pareja había mantenido ***"relaciones que no tardaron en hacerse íntimas"*** y agregando después que *"la solución más oportuna era el matrimonio entre ambos para, en esa forma… reparar en lo posible un paso que tal vez llevaron a cabo los nombrados por el apasionamiento originario de su juventud, en la que arde la sangre moza y dominan los sentimientos sin medir las consecuencias que pueden causar esos desbordes"*. (***El Diario***, setiembre 14, pág. 5).

DEMOCRACIA — Un telegrama de Santiago de Chile informa que *"la purga decretada por el gobierno contra los comunistas, separándolos de su vida política, está ya en pleno funcionamiento"*. El director del Registro Electoral ha tomado los registros del Partido Comunista, donde constan cincuenta mil afiliados, y está eliminando a diez mil de ellos de los registros electorales, privándoles de voto. Al mismo tiempo, *"ha propuesto que se anulen los diplomas de los diez diputados y cinco senadores comunistas que figuran en el actual Parlamento"*, porque afirma, *"declarado ilegal el partido, los comunistas del congreso no representan a nadie" y en consecuencia "propone que se prive a los representantes comunistas del derecho de hablar, porque su partido no existe ya legalmente."* (De un cable de Associated Press, ***El Diario***, setiembre 15). Es éste un seguro e ingenioso sistema de eliminar estorbos; es casi tan seguro como el que usaba Hitler, asesinando judíos para eliminar problemas raciales, y como el que usaba la Rusia Soviética, donde la oposición no existe porque fué fusilada. No es tan ingenioso, sin embargo, como nuestra última idea. Proponemos identificar en Chile a todos los ciudadanos votantes, y repartirlos entre los cinco continentes, en una suerte de mudanza a gran escala que enriquecerá a las compañías de transporte. De esa manera, los chilenos serán, en cada país, una minoría insignificante, sin trascendencia política; entretanto, el gobierno chileno no tendrá razón de ser, porque no representa a nadie, y puede ir a veranear a los Lagos del Sur, prestigiando a esta bella zona balnearia, y alejándose de complejos problemas políticos que se esfumarán por sí solos. Quisiéramos que tan sagaz proposición fuera refrendada por nuestra prensa grande, a fin de llevar adelante el plan, pero mucho nos tememos que nuestra prensa grande no se de-

dique al ingenio, y sea incapaz de mencionar siquiera las grandes soluciones que residen, dormidas pero latentes, en el padrón electoral chileno.

ALMANAQUE — Sobre los guardas y conductores de ómnibus: *"Pero se agremiaron, lucharon y hoy, literalmente hoy, viernes 17, se firma un laudo que les reconoce..."* (***Justicia***, viernes 10 de setiembre, literalmente viernes 10).

EMPRESA — Con fecha setiembre 20, y en virtud del aniversario patriótico, ***La Patria Italiana en el Uruguay*** apareció con una edición extraordinaria, en la que manifiestan agruparse los números 385, 386 y 387. En la carátula aparece una columna de recordación al aniversario de la ocupación de Roma por Garibaldi, y también una hermosa señorita junto a cuya foto se lee *"Interesante carátula artística y de sociabilidad en homenaje a nuestros gentiles lectores"*. El material de las 64 enormes páginas está integrado por hasta diez versos de diversas procedencias, una nota sobre el aniversario de la propia publicación, otra sobre el Dante (donde ***La Divina Comedia*** es llamada ***"La Catedral de la Palabra"***) y diversas notas de recordación a muy diversas personas, vivas o fallecidas, en cuyo conjunto alternan políticos, artistas, profesionales, bancarios y multitud de honorables ciudadanos, a un promedio de tres por página. Se incluye asimismo, en la página 2, una advertencia al lector y al comercio avisador, indicando que la Propaganda y la Administración de la revista es efectuada personalmente por el Director, Sr. Rafael Labella, previniendo contra intermediarios poco escrupulosos y agregando que *"nuestra empresa periodística nunca ha tenido agente de publicidad, como también ni redactores"*. Este anuncio es sorprendente para cualquier revista, pero mucho más para ***La Patria Italiana en el Uruguay***, cuyo envidiable volumen de publicidad en el número aniversario resulta ser empresa digna de Hércules. La sorpresa aumenta cuando se comprueba que en la página 5 se incluyen dos columnas sobre la obra periodística de la revista, abundándose en elogios para su director Sr. Rafael Labella, de quien se publican allí dos fotos. Una revista que dice no tener redactores sólo puede elogiar en sus columnas al Señor Director cuando este mismo Director escribe sus elogios, empresa ésta cuya imitación suele ser censurada por los gentiles lectores.

DIAGNÓSTICO — El Señor Alberto Lasplaces principia así una nota necrológica: *"Emil Ludwig acaba de fallecer, víctima de una enfermedad cardíaca adquirida, posiblemente, durante su larga actuación por el mundo"*. (***El Día***, setiembre 21). Seguramente.

LITERATO — En la propaganda de Cine-Arte del SODRE nos enteramos de que en **El hombre que sabía demasiado**, reposición del martes 21, *"bajo la aparente narración de ambiente político, surge la paradoja casi absurda, acunada en un clima psicológico que nos evoca a un Dostoievski que fuera director cinematográfico"*. Asimismo, nos enteramos de que el mismo director Alfred Hitchcock, al realizar **Sabotaje**, ha utilizado *"elementos de la literatura policial, jugando con los espías y secuestradores como si fueran gnomos"*.

FISIOLOGÍA — La definición del PERRO dice así: *"Mamífero carnicero doméstico, de tamaño, forma y pelaje muy diversos, según las razas, pero siempre con la cola de menor longitud que las patas posteriores, una de las cuales suele alzar el macho para orinar"*. (Diccionario de la Real Academia Española, 16ª edición, pág. 979).

PEÑAROLENSE — Hay varias maneras de ser peñarolense. Algún amigo de nuestro cariño lleva su pasión deportiva por las sendas de sobriedad y corrección con que alguna vez aplaudió algún goal contra Peñarol, si entendió que el brillo de la jugada así lo merecía, y sin que un tanto en contra haya disminuido su satisfacción. Para miles de exaltados, ser peñarolense es conversar durante más de noventa minutos en el Estadio, encontrando en cada pelotazo una demostración de los errores de Galloway, y buscándonos en cualquier ubicación para ofrecernos desde un asiento cercano el insuperable monólogo de su pasión, sin razón, donde el principio siempre reza *"No es porque yo sea de Peñarol, pero..."* Hay otros peñarolenses que armonizan a Peñarol con la democracia, el progreso, la causa de la patria, la obra de José Batlle y Ordóñez y la estructura jurídica de nuestra sociedad; de estos ejemplares el más inefable parece ser, hasta donde llega nuestra experiencia, el doctor Alberto Mantrana Garín, que con motivo del 57º aniversario de Peñarol se despachó un cuarto de página en ***El Día*** (setiembre 20). En cinco columnas nos entera de las características del siglo XIX ("*romanticismo, democracia liberal y tecnicismo"*), de nuestra evolución política (*"Caudillismo, Militarismo y Civilismo"*) del pensamiento más profundo del biólogo Augusto Pi Suñer (*"el símbolo de la vida es el hombre en marcha"*), de lo que sucedió en 1904 (*"Nuestro centauro, el gaucho, dio en nuestras verdes cuchillas la última embestida"*), de lo que comprendió alguna vez Don José Batlle y Ordóñez (*"gobernar es educar"*) y de cómo debe terminarse un lindo artículo sobre Peñarol (*"...espíritu y realidad del cuerpo social, por los cánones del derecho, la justicia y el progreso"*). Por enaltecido que este punto final pueda parecer, ya ha sido superado de antemano por el párrafo *"Bendito sea nuestro fútbol que ha permitido realizar una obra de recuperación social!"*; nada de lo que luego se diga podrá hacer olvidar ese noble grito que circula de corner a corner e inunda de pasión los rincones más íntimos de cada área penal. El Dr. Mantrana Garín no es, sin embargo, insuperable; mucho más gracioso nos resultó, unas pocas horas después, el poeta Pedro Leandro Ipuche, quien firma la nota "Cómo me hice peñarolense". La curiosa explicación comienza por la aventurada frase *"El pato es el juguete más adicto que el hombre maneja"*, continúa por el relato de su niñez, *"campesina y chacarera"*, y culmina, en su primera mitad, con un toque de prosa poética peñarolense, donde los patos regresan: *"Replegado penosamente el portalón sobre los ejes rezongones, salían haciendo punta y empujándose de curiosidad, aquellos menudos habitantes del cuadrilátero heteróclito, plantando sus zapatones a rápido compás y erizando, apenitas, su empelusado negro naranja"*. Y he aquí que más tarde, cuando el poeta se sintió *"mocito importante"*, vino a Montevideo, llegó al fútbol, vio salir a Peñarol *"como el escuadroncejo natatorio que salía del corral de mi infancia"* y el mocito importante gritó, según confesión propia: *"¡El corral de mi casa! ¡Los pichoncitos de pato! ¡Los patitos!"* Fué así como el poeta Pedro Leandro Ipuche se hizo peñarolense, pero ahora no lo cuenta para alegrarnos con la revisión de la fauna en que se debatió su infancia, sino, notoriamente, para poder publicar *"la versión fiel y responsable"* del Himno Oficial de Peñarol, a fin de evitar errores y modificaciones *"que no solamente hacen mal al autor, sino a la misma entidad preceptiva del poema"*. El himno resultar ser,

por lo menos, heteróclito, y aunque todo él está lleno de gracia, como el Ave María, 32 líneas son demasiadas para animarse a la transcripción. Las cuatro líneas más variadas son, más allá de la duda, las que cantan *"Y a su franca bandera vinieron/ Ocupando la esquina mejor/ Once estrellas que fueron humanas/ Con martillos y paso de amor"*. Y la línea más conceptuosa, donde todo queda explicado en tres palabras sin necesidad de profundizar, es sin duda la última: *"Peñarol, Peñarol, Peñarol!"* (Versión fiel y responsable de ***Mundo Uruguayo***, setiembre 30). Más vale un Piendibene en mano que cien pájaros volando por la literatura heteróclita.

SENTIMENTAL — Aparentemente hay no menos de diez personas por semana que confían sus secretos a quien dice llamarse Zahorí, según consta en el Epistolario Sentimental con que el ***Suplemento Femenino*** de ***La Mañana*** alegra nuestras vidas. Zahorí ventila esos secretos, y da consejos a las pobres muchachitas a quienes alguna vez asalta la duda. Y en alguna de sus respuestas se lee: *"Esos tímidos son una hipoteca para quien ha de soportarlos. Cuando te encuentras con ese joven otra vez en el baile familiar a que los dos concurren, si él insiste en su impavidez, acércate tú y pregúntale así:* **'**¿Ud. no es primo de Cacho Martínez?' *Él probablemente responderá:* **'**No, señorita, ¿por qué?**'** *Aquí tú puedes agregar lo que se te ocurra siempre que lo que se te ocurra sirva para que la conversación continúe. Esta fórmula, bien aplicada, puede muy bien conducir a la pareja hasta al casamiento"*. (Suplemento de ***La Mañana***, octubre 3). Ajá! Y si resulta ser primo del Cacho Martínez, ¿qué pasa? Probablemente en ese caso deba recomendarse a la lectora que agregue algo, cualquier cosa, con tal que la conversación continúe. En su caso, agregaríamos la sola constancia de que estamos repitiendo recetas de Zahorí, consejera que debe ser una hipoteca para quien haya de soportarla.

ENJUAGUES — En las instrucciones que enriquecen los pomos de la Pasta Dental Philips se lee: *"Para máxima protección, procure dejar algo de la pasta entre los dientes, especialmente después de haberse enjuagado la boca"*. Lo hemos ensayado, pero es un ideal inalcanzable.

EDITORIAL — Alguien en EL PAIS creyó que la huelga de los jugadores de fútbol es un hecho que *"trasciende las fronteras"* de la página de Deportes, y decidió hacer un editorial sobre el tema, reflexionando sabiamente que *"El episodio resulta incomprensible* (¡ajá!) *para los espectadores que llegamos hasta los campos de brega creyendo asistir a la ansiada conquista del renovado ideal de la Grecia milenaria, de hallar la expresión suprema de la belleza en las formas perfectas como continente de almas perfectas"*. Pero en el párrafo siguiente reflexiona que esos serían *"trasnochados lirismos"* que *"el criterio estético ha sido corrido por el criterio comercial"*, que *"lo que se discute y ha provocado el estallido… son las formas contractuales"* y que *"el músculo que se distiende en el esfuerzo de la justa deportiva, lo hace ahora como el que maneja el martillo o la pala: por un precio"*. El editorial termina con otra sabia anotación: *"Ignoramos los motivos de tan extraña evolución y no entramos a juzgarla"*. (***El País***, octubre 16). Este es, con su brevedad y mesura, un ejemplo de la crítica constructiva que puede hacerse sobre el problema.

CARRERA — *"Dactilógrafa rubia, de 16 a 18 años de edad, necesitan Cinematográficas Ariel Ltda. Sueldo inicial. $ 45.00; Bmé. Mitre 1491"*. (Aviso en ***El Día***, octubre 13). ¿Para escribir a máquina?

PARTES — Se ha dicho con ligereza que en las oficinas públicas no se llevan bien los registros, y que en consecuencia imperan el desorden y la forzada ignorancia. Para evitar esa maledicencia, la Caja de Jubilaciones y Pensiones de la Industria y Comercio ha puesto en práctica, desde hace algunos meses, su formulario 1005, titulado "Ficha de Rendimiento Individual", donde cada funcionario anota, al terminar el día de trabajo, las tareas realizadas, y donde se supone que el Jefe de Sección debe calificar esa labor como *"Mala, Mediocre, Buena, Muy Buena o Excelente"*. El cuidadoso censo de esos partes diarios llevará a saber cuáles son los empleados inteligentes y laboriosos, y cuáles son los nulos y haraganes. Si bien se pierde en la tarea un poco de tiempo, un poco de papel, un poco de espacio y un poco del espíritu de organización que haría falta en otras secciones, claramente se advierte la utilidad histórica del formulario 1005, donde se documentará, año a año, que los aumentos y los ascensos que se hicieron por antigüedad y por acomodo (y hay alguno) están en clara contradicción con los partes diarios del rendimiento individual, según empolvada constancia del archivo. No hay nada como la organización.

FREUD — El Papa dirigió un mensaje a los católicos brasileños con motivo de un Congreso celebrado en Porto Alegre. Exaltó entonces a la Eucaristía y dijo que *"es en la contemplación de ese modelo muy perfecto de toda santidad, que podía formarse una sola y gran familia en el seno de la cual desaparecerán todas las diferencias de razas y de clases sociales"*. Luego de esa exhortación agregó que *"en esta forma se disiparán todas las crisis sexuales que afligen a la humanidad y que se hacen sentir más o menos aún entre vosotros"*. (***El Plata***, noviembre 1º). Es facilísimo, y sólo falta que la Iglesia Católica reglamente la presente ley.

JUSTICIA — De acuerdo al texto legal, cometen ASONADA "los que se reúnen en número que no baje de cuatro personas", para, entre otras cosas, "exigir de los particulares alguna cosa justa o injusta" (artículo 145 del Código Penal). Con una justicia que no discrimina entre objetivos justos e injustos, toda colecta pública es un delito que afortunadamente debía ser reprimido, y el Grito de Asencio del 28 de febrero de 1811 es motivo bastante para sustanciar por lo menos un memorándum.

ECONOMÍA — En los afiches de la Cruzada Pro Niños del Campo se anuncia un nuevo petitorio bajo el rubro *"NO ES UNA COLECTA MÁS SINO MUCHAS COLECTAS MENOS"*.

PALABRAS — Con el pretexto de un aniversario del Liceo de Colonia Valdense, el profesor Celedonio Nin y Silva dedicó a los jóvenes lo que el cronista de ***El Día*** llama *"una elocuente lección para la juventud"*, apresurada distinción que se confiere a un discurso demasiado extenso. Después de las primeras palabras, el profesor proclamó; que *"entre las materias que deben merecer especial atención… se halla el idioma castellano, por la importancia extraordinaria que en el momento actual*

tiene el perfecto conocimiento de media docena de palabras, por lo menos". Y sigue diciendo, en perfecto castellano, que *"en efecto, saben bien todos ustedes que en el cielo europeo hace tiempo que se están acumulando negros nubarrones que amenazan con una terrorífica tempestad"*, y puesto a explicarnos que pronto estallará la guerra, afirma que *"tendrá por causa, si nos fijamos bien en ello, la distinta acepción que dan a media docena de palabras los orientales y los occidentales"*. Las palabras son *Libertad, Democracia, Gobierno Popular, Imperialismo, Justicia* y *Comunismo*; la explicación de todas ellas es más o menos conocida, exceptuando la última, donde el comunismo es comparado, muy fuera del idioma castellano y con algún acento griego, a plaga semejante a la *"filoxera, que atacando primero las hojas y luego las raíces de las vides, y multiplicándose con pasmosa rapidez, en poco tiempo había concluido con los viñedos de aquellas ricas comarcas"*. Pero el Dr. Nin y Silva no es hombre afecto a explicar mucho, y dice, en seguida, *"no dispongo de tiempo para estudiar sus causas; me limito a dejar sentado que el comunismo constituye... un nuevo fanatismo de la más extraordinaria y terrible virulencia"*. Y luego pierde su precioso tiempo en señalar lo inútil que es intentar la convicción de un fanático religioso o político, pronunciando dos extensos párrafos que pudo dedicar con más utilidad a esa convicción, pero cómo tampoco está muy seguro de que ésta sea empresa inútil, preconiza la necesidad de una *"cruzada anti-comunista juvenil"*, terminando, con el brazo en alto, en la consigna *"no basta ser buenos, sino que también hay que ser útiles"* (Versión de ***El Día***, noviembre 4). Apenas se entere Stalin de las cosas que sobre él se dicen en Colonia Valdense, se va a armar la hecatombe por cuestión de unas cuantas palabras, si nos fijamos bien en ello.

CONVALESCIENTES — El ex-primer ministro de Hungría, Ferenc Nagy, ha publicado en EE.UU. un libro sobre las actividades soviéticas del cual la United Press ha seleccionado un trozo. *"Las mujeres soviéticas que actuaban como soldados en el ejército ruso raptaron a miles de hombres húngaros en los primeros días de la ocupación soviética. Nagy expresa que los rusos establecieron un campo de recreo cerca de Keoeskement para más de 30 mil mujeres, muchas de ellas convalecientes. De noche, agrega, las rusas salían en grupos desde ese campamento, irrumpían en las aldeas y caseríos vecinos y se llevaban a los hombres, a los que muchas veces retenían cautivos varios días. A menudo esos raptos llevaban a la curiosa situación de que las mujeres húngaras no eran las que tenían que esconderse, sino los hombres; los que se ocultaban en las parvas de pasto y en los bosques para no caer en manos de las combatientes soviéticas. Estos hechos fueron informados por primera vez a la Legación Suiza en Budapest, y los resultados de la investigación practicada los publicó el Ministerio Suizo de Relaciones Exteriores en mayo de 1945, como un aviso al mundo"* (Telegrama en ***El Día***, noviembre 11). Quedan avisados los hombres de todo el mundo.

CASUALIDAD — Nos hemos interesado por el problema de los niños que no van a la escuela, por uno u otro motivo, y en la bibliografía consiguiente hemos encontrado conceptos afines, expuestos, por un lado, en la revista ***Maldonado***, Órgano Oficial de la Asociación Maldonado, y por otro, en un reportaje que ***El Diario*** hiciera al Sr. Luis Sampedro, Presidente del Consejo de Enseñanza Primaria y Normal. La unanimidad de criterios señala que hay doctrina formada sobre el problema, según se pasa a exponer:

"El drama, de la miseria y del dolor que viven nuestros hombres y niños, es más hondo y sombrío de lo que muchos suponen como para pretender hacer de él simplistas enfoques literarios y crear empíricas fórmulas de soluciones unilaterales.

"Una simple observación lo comprueba: casi toda la delincuencia infantil se produce entre niños que han tenido una concurrencia irregular a la escuela. No quiere decir ello que el niño que se ilustra no sea delincuente cuando sea adulto, sino simplemente que el niño que concurre a la escuela con asiduidad, tiene un hogar bien constituido, hay atrás suyo seres compenetrados de su responsabilidad. Es excepcional el niño delincuente que haya cursado el quinto o sexto año escolar.

"En algunos departamentos de la República, como en Salto, Paysandú y Río Negro, de 100 niños que nacen, 85 son hijos naturales; de estos 85 niños 42 fallecen, 39 ingresan a los cuadros de la delincuencia, de la vagancia, etc., y 4 niños se desarrollan normalmente." (Editorial de MALDONADO, octubre 1948).

"El drama de la miseria y del dolor que viven nuestros hombres y niños, es más hondo y sombrío de lo que muchos suponen como para pretender hacer de él simplistas enfoques literarios y crear fórmulas empíricas de soluciones que siempre pecan de unilaterales.

"Basta una observación superficial para comprobar que la vagancia pronto degenera en delincuencia infantil. Casi toda ella se produce con niños que han tenido una concurrencia irregular a la escuela. No quiere decir ello que el niño que se ilustra no sea delincuente cuando llega a adulto, sino simplemente que el niño que concurre a la escuela con asiduidad, tiene un hogar bien constituido y hay detrás suyo seres compenetrados de su responsabilidad. Es, por consiguiente, excepcional el niño delincuente que haya cursado el quinto o sexto año escolar.

"En algunos departamentos, de 100 niños que nacen, 85 son ilegítimos, 42 fallecen y 39 ingresan a los cuadros de la delincuencia y de la vagancia." (Reportaje al Sr. Luis Sampedro, en ***El Diario***, noviembre 8).

PREVISOR — *"El Sr. H. Fleitas Ponce, domiciliado y establecido con un taller de ataúdes en la calle Criollos 3894, denunció en la seccional 12ª que anteayer de tarde le habían sustraído la suma de $ 1.000.00.- que había guardado entre las tablas existentes en el taller, dinero que había colocado allí para evitar que se lo hurtaran"*. (Crónica policial de ***El Día***, noviembre 9).

SELECTA — Una dama nos hizo llegar el mensaje que recibiera de Maison Safo, 18 de Julio 2090, *"Clínica de Belleza al servicio de la mujer elegante"*. Entre otros conceptos previsibles, sus propietarias comunican que su clientela es extremadamente selecta. *"Es por todos conocido el extremo confusionismo de clases y costumbres que vivimos. Aunque ni remotamente admitimos ninguna pragmática que no sea la más firme doctrina democrática, y por ende, no toleramos principios diferenciales de clases, creemos una necesidad seleccionar meticulosamente nuestra clientela, pues consideramos que nuestra casa, por su condición y por su ética, está al servicio de los*

círculos sociales y selectos y el mundo elegante del Río de la Plata". Las chusmas de toda la ciudad ya se van enterando de que Maison Safo no querrá ni remotamente recibirlas; a menos que se adapten a las pragmáticas democráticas meticulosas y éticas Sras. de Machado y Fernández Currai, Soc. Ltda., sus selectas propietarias.

FAMILIA — La Editorial Zig-Zag ha publicado recientemente el libro ***Dios y el átomo*** del escritor inglés Ronald Knox. Su último capítulo se titula "Hermano átomo".

CLARIDAD — Hemos recibido un volante calificado "De importancia para los Señores y personal del servicio doméstico", cuyo texto completo dice exactamente así: *"Para no ser sorprendidos en la buena fe, la Agencia Manolo avisa que habiendo sabido que hay un tal Manolo agenciero y que no es el mismo que está en nuestra agencia y con el verdadero título Agencia Manolo la cual viene realizando las actividades con más de 40 años, lo mismo que nuestra casa que está situada en la calle Uruguay 1752 esquina Gaboto no teniendo sucursales como alguien pretende decir"*.

TÉCNICO — El título a ocho columnas dice que *"El Cuerpo de Bomberos dio a publicidad al informe sobre el siniestro de El Paraíso de los Niños"*, agregándose más abajo ***"Texto del dictamen técnico que hoy se entrega a la prensa"*** (***El Diario***, noviembre 23). Con la firma del Coronel R. J. Barlocco, el dictamen comienza por establecer que *"Ante versiones circulantes... el suscrito... cree un deber puntualizar el verdadero significado que le damos en nuestra actividad profesional al vocablo SOSPECHOSO"*, agregando luego que esta palabra *"por sí sola no acusa directamente a determinadas personas, sino que da asidero a un cúmulo de presunciones que pueden concretar el origen del fuego"*. Y aunque ya habíamos sospechado que ésta era la acepción de la palabra, siempre es bueno enterarse de que, en el caso, los bomberos deben guiarse por los datos recogidos en los interrogatorios, de que estos datos no coinciden y llegan a ser contradictorios, y de que *"frente a la disparidad de opiniones surge una duda, y la duda engendra sospechas, a las que tratamos de encauzar hacia la mano que provocó el incendio"*. Aquí termina este dictamen altamente técnico, luego del cual sabemos que, digan lo que digan las versiones circulantes, el Cuerpo de Bomberos sostiene que es sospechoso aquello que da motivos de sospecha, coincidiendo así con la versión del diccionario. En una época de subversión y confusión como la nuestra, ésta es una prueba de cordura y sentido común por parte del Cuerpo de Bomberos, y nos complacemos en destacarlo así.

ENIGMÁTICO — *"SEÑORITAS se necesitan para vender mapas, beneficiando a la Institución más noble y humanitaria del país. Tarea muy bien remunerada. 25 de Mayo 535, Ofic. 4"*. (Aviso en ***El Día***, noviembre 4).

DANCING — La definición de "Paraíso" dice así: *"Lugar amenísimo en donde Dios puso a nuestro padre Adán luego que lo crió"* (Diccionario de la Academia, 16ª edición, 1936, página 945).

BLA-BLA — Siempre hemos pensado que la empresa de Colón hubiera sido igualmente heroica aunque no hubiera sido descubierta América, y que los elogios que hoy se tejen a su propósito están inflados por su triunfo tanto como por el concepto, muy posterior, de que América habría de ser la tierra de la esperanza. El balbuceo poético es compartido por los próceres ancianos y por los escolares de todos los tiempos; entre unos y otros se extiende ampliamente el todopoderoso magisterio, empeñado en subrayar la historia hasta convertirla en leyenda. El folleto ***Un Sueño del Siglo XV***, que ahora nos fuera entregado por quien se divirtió con él, aparece refrendado por la Escuela de Práctica 134, "Venezuela", y firmado por Blanca Samonati de Parodi, quien se identifica a sí misma como Inspectora de Escuelas de Práctica. Esas precisiones no eran necesarias: desde la primera línea se advierte la deliciosa escolaridad que intenta transformar en poesía todo lo que toca, y que se niega a apuntar que el padre de Colón era tejedor, si de inmediato no puede agregar que *"Cristóbal había heredado el oficio de su padre, pero no tejía lanas, sino sueños"*. Cuando Colón quiere hacer el viaje su necesidad parece ser la de *"unas naves de altivo velamen y con Proas de audacia"*, conseguidas las cuales *"la historia se vuelve como un cuento hermoso"*. Ya en pleno viaje *"las olas se abrían ante las quillas como párpados incrédulos"*, mientras *"las estrellas deshojaban su luz esquiva sobre aquellos argonautas del ensueño"*, hasta que después de algunos *"meridianos enigmáticos"* tropezaron, *"bajo el silencio de las constelaciones"*, con tierra que habría de ser América, *"encontrada entre arpegios de dos mares"* y llamada a ser luego *"un inmenso destino de esperanza abierto al porvenir del mundo"*. Adjudicar audacia a la madera, propalar que las estrellas no están muy conformes con darnos su luz, promover a algunos presidiarios a la categoría de argonautas del ensueño, son mínimas astillas del paradojal empeño magisterial que es convertir a toda historia en un cuento hermoso, con desmedro de la precisión verbal. O todos los meridianos son enigmáticos (Greenwich incluido) o no lo es ninguno, y aunque es sabido que las constelaciones siempre son silenciosas, y que toda costa recibe los arpegios del mar, las cumbres epopéyicas del folleto se alcanzan cuando acerca a Colón con el destino de una América a la que realmente confundió en ubicación y en identidad. Estas son las cumbres de la retórica, envidiadas y perseguidas, muy misteriosamente, por Escuelas de Práctica cuyas teorías pedagógicas son muy similares a lo más primario y normal de estas latitudes.

MODESTO — Es probable que el Sr. Ricardo Rojas tenga el temor de que alguien no lo reconozca como un paciente escritor argentino; sólo ese injustificado complejo explicaría que él lo recuerde, ampliamente, en los ocho tomos de su ***Historia de la Literatura Argentina*** (Editorial Losada, 1948), de la que ya se afirmó que es más extensa que la misma literatura argentina. Sólo el primer tomo cabe en nuestros brazos, y en su temprana página 9 el editor ya dice de la obra, en el mejor estilo del propio Rojas, que en los ocho volúmenes *"El autor describe en ciclos por él descubiertos la morfología de la cultura nacional y evoca a los antecesores hasta llegar al momento en que él mismo aparece como consecuencia de ese pasado y presagio de nuestro porvenir"*. Más tarde agrega que *"Rojas ha cultivado todos los géneros literarios. No es un profesor rutinario: tiene discípulos; no es un escritor inerte: tiene lectores; no es un ciudadano contemplativo: tiene adversarios"* (pág.

13). Y en la página 65 es el mismo Rojas quien firma: *"No necesito advertir que he puesto al servicio de esta obra todas mis experiencias docentes y literarias y me será permitido recordar, sin vanidad alguna, que soy catedrático de literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires, de literatura castellana en la Universidad de La Plata, profesor o ex-profesor de gramática, estética literaria, psicología e historia de la civilización..."* eludiendo otros once cargos que él con más espacio detalla, y *"sin contar mis libros relacionados todos, directa o indirectamente, con los temas de esta obra"*. Es muy difícil que haya libro alguno que no se relacione con esta obra de Rojas, más extensa que la literatura entera, y en cuanto a la posibilidad de que el mismo Rojas figure en sus Obras Completas, no es por cierto una difamación de sus adversarios, sino la clara advertencia de la página 13, últimas tres líneas. Debemos apuntar, sin vanidad alguna, que una feliz circunstancia nos ha alejado de los otros tomos, presagio de su porvenir, pero confiamos en que los adversarios de Rojas no agoten la edición antes de que tomemos contacto con ella.

PROFETA — Hemos examinado las pastillas "Vasano", recomendadas contra el mareo, y fabricadas por la Química Schering, de Buenos Aires. Sus instrucciones dicen lacónicamente, *"Tómense 1 a 2 horas antes de presentarse el mareo"*.

TRATAMIENTO — *"Se golpean los locos de costado, revolcándolos primero en bicarbonato. Se lavan en agua caliente y se secan bien"*. Así comienza la receta de Locos en Salsa Newbery, según página 25 del folleto ***Cien Recetas Nestlé***, editado por la Sociedad Nacional Lechera de Graneros, Santiago de Chile, donde se advierte, con cierta redundancia, que si se quieren hacer locos para seis personas lo primero que se necesita es conseguir seis locos. En los "Consejos útiles" del mismo folleto (pág. 2) se informa que *"Para que el pescado quede firme al cocinarlo, debe dejarse antes una a dos horas en agua con sal"*, pero como el pescado se ha pasado la vida en ella, el consejo no parece necesario.

ARTISTA — En algunos de los ***Recuerdos de Maurice Chevalier***, que publica pacientemente ***El Diario***, el hombre se acerca a lo que mejor podría ser como escritor, y la minucia con que describió su triunfante campaña para abandonar el cigarrillo es, creemos, un documento en el que parecen aliarse la inteligencia y la verdad. El único trazo común de los artículos diarios es, sin embargo, la increíble vanidad que circula unánimemente por todos ellos, concentrada alguna vez hasta ser tóxica. A fecha diciembre 7 puede leerse un conglomerado de cosas muy distintas, en todas las cuales aparece la soberbia. Después de un almuerzo con la familia de André Maurois apunta *"Hemos hablado de todos y he pasado tres horas absolutamente maravillosas. Yo, encantado; ellos, satisfechos de mí"*. Un diálogo con un distraído soldado americano termina: *"Cuando le digo mi nombre su cara se ilumina como un sol y prorrumpe en disculpas de toda clase"*. Y después de contar, sin mayor motivo, cómo le llamó por teléfono el propio duque de Windsor, pasa a la prensa, donde *"Un gran crítico me califica de 'Dickens en estado salvaje'. ¡Menudo golpe!"*, menciona el probable éxito de su libro (presumiblemente se trate de estos mismos vanidosos ***Recuerdos***), insinúa su doble personalidad, y, en consecuencia, *"Comienzo a comprender que me será necesario alejarme de ciertas categorías de inteligencia que me son contrarias; sólo pueda salir con seres de talento natural"*. Aún esto es muy poco para pintar a Chevalier. Dos líneas más abajo transcribe algunas frases de André Gide sobre el deseo de dejar el cigarrillo, y se florea comentando: *"Verdad que para lograr eso no bastan frases bonitas; lo que hace falta es el pequeño gramo de acero"*. La nota culmina con la descripción de su asistencia al entierro de Raimu: *"A la salida del cementerio la gente rodea mi coche y grita '¡VIVA MAURICIO!' Rostros sonrientes y luminosos"*. Este Chevalier no sabe apreciar la ironía popular: seguramente le gritaron a la salida del cementerio, aliviados de que su vanidad no lo hubiera enterrado todavía. Como dice él mismo, en la última línea de estos jugosos recuerdos: *¡Gloria de artistas!*

CHISMOSOS — Bajo el título "PRINCESA MARGARITA – Preocupa su conducta", figuran dos fotos de la princesa de Inglaterra, a las que ***El Diario*** (diciembre 9) ilustra con la leyenda: *"Constituye motivo de preocupación la conducta que últimamente se ha advertido en la Princesa Margarita, quien cuenta ahora 18 años, y a quien se ve en los precedentes grabados… sentada a la mesa con el marqués de Blandford, y bailando con un caballero no identificado en la leyenda original"*. Esta conducta disipada hará temblar el trono; ***El Diario*** debiera intervenir enérgicamente.

PARTO — El inconquistable espacio nos obliga a reducir las citas de ***El Gran Parto***, a la que la publicación ***El Auto Uruguayo*** (Nº 372, noviembre 1948) llama *"novela de forma novísima que seguramente llamará la atención"*, agregando que está basada en la *"orientación literaria denominada SINTETISMO"*. Los autores de la novela parecen ser, conjuntamente, los Sres. Emilio Ucar, Ernesto Maya (h.) y Cristóbal D. Otero, cuyas plumas se mezclan en el Capítulo XI, que ***El Auto Uruguayo*** transcribe sin compasión. En el segundo párrafo se ubica, entre otros *"momentos estelares no registrados por ningún calendario"* aquel en que *"los ángeles de yeso y papel mojado se van con las palomas de serrín a jugar a la ronda catonga del miedo"*, habiéndose averiguado que *"antes de media hora los ensopan en vino, inventan el lirio borracho y se van a acostar con las pulgas entre las maderas del piso"*. También se agrega que *"Es la hora de reclinar los brazos y las espaldas sobre una piel de higo; hasta la gota más chica del sudor vuela sobre el diálogo, colina de pestañas, parva de sombras y de promesas"*. Y el no entender una palabra a pesar de la laboriosa lectura, no impide saber, tampoco, que *"el diálogo plateado y escurridizo como un pez, no se daba tregua"*, ni ignorar la llamada que la misma novela hace a observar *"la crueldad que llena estas escenas dolorosísimas"* ni omitir (a ningún precio) un trozo de diálogo plateado que dice sin tregua así:

"El tercero palidece. Aún no ha comprendido el juego de los caballitos.
—¿Salió el tres?, pregunta.
—No, el trece. El que salió fué el trece, caballero.
Un terror agusanado le invade.
—¿Entonces el amor es una mentira? ¡Pero el amor está allí, recio, serio, juzgador, hermoso!"

Quizás los Sres. Ucar, Maya y Otero hayan comprendido más tarde el juego de los caballitos, donde no hay caballo número trece; quizás hayan dado a luz totalmente su amena novela ***El Gran Parto***, de la que juramos no entender una sola palabra;

quizás hayan dilucidado ya si el amor es o no una mentira, a consecuencia de perder en los caballitos. Esas incógnitas tienen poca importancia: la mayor certeza de este asunto es el terror agusanado que invadirá a todo lector de su obra, en la que el sintetismo ha mezclado palabras, prosa y poesía, en un caos ancestral. Al principio fué el gran parto, después vino la confusión, y tras ella un diluvio de risas que obligó a retirar la obra de toda otra circulación que no fuera la de ***El Auto Uruguayo***, noviembre 1948, cuya edición ya debe estar agotada.

DESTINO — *"¿Ha nacido en diciembre? Prosperidad, y recobrará su ánimo"*. Así reza, misteriosamente, el aviso de Joyería La Lira, donde se ofrecen diversos anillos a muy diversos precios (***El Día***, diciembre 12). Todo el que haya perdido su ánimo por haber nacido en diciembre tiene ya la solución: un poco de prosperidad, y todo arreglado. En cuanto a la manera de conseguir prosperidad, lo más adecuado sería comprar anillos de oro en la Joyería La Lira, según se demuestra en el conciso anuncio.

ANTIHIGIÉNICO — El envase de un producto llamado "Boratol" proclama que es útil *"contra las infecciones e higiene de la boca y faringe"*.

HUMANOCRÁTICO — La tarjeta vale ambiciosamente un peso, y en su primera línea sostiene, también ambiciosamente, que hablará de la *"Moralhumanocracia mundial"*; en la segunda se reduce a explicarse como *"Doctrina Político-Económico-Filosófica Brasileña"*, y en la tercera ya decae a ser nada más que el "Movimiento Moralhumanocrático Panlatinista Uruguayo". Un peso es precio muy barato para enterarse de que la tarjeta es enteramente una exhortación a ***"uruguayos y uruguayas"*** para que *"Moralicemos, humanicemos y dignifiquemos el Trabajo, el Capital, las Instituciones, la Política, la Economía, las Administraciones Públicas y privadas, la vida humana y de relación en las Democracias latinas"*. El procedimiento para conseguir esos tesoros no se aclara en toda la tarjeta, pero en cambio se anuncia que la futura "Sociedad moralhumanocrática de Naciones Latinas" promoverá no solamente vaguedades tales como la *"Ayuda mutua, beneficios recíprocos e intercambio turístico"*, sino que también entenderá en *"control monetario, intercambio de divisas, regulación de los valores monetarios, colaboración bancaria, comercial, industrial, etc."*, donde el etcétera ya no se sabe qué más puede ser. El llamado está encuadrado, cada pocas líneas, entre signos de admiración, y al *"¡Habitante del Territorio Uruguayo!"* se le pide en la tarjeta que *"haga propaganda doctrinaria y proselitista, organícese en pequeños centros o grupos independientes de 11 y 22 personas"*, y que *"Ayude económica y moralmente, con cuotas mensuales, donaciones, locales, material de propaganda, teléfonos privados, aunque sea en monedas, sellos o timbre, etc."* Después de un cuidadoso examen de la tarjeta y sus exhortaciones, hemos resuelto que sus puntos más concretos son: *"Cuota Mensual de Colaboración Popular, $ 1.50", "Esta Tarjeta, $ 1"*; tres publicaciones en prensa, a tres pesos cada una (incluyendo la llamada "Cómo conquistar democráticamente el bienestar y la independencia económica de las clases trabajadoras y de la clase media, respetando el capitalismo, en el Uruguay") y una cuarta publicación cuyo modesto título es *"La única doctrina posible para los seres humanos, los pueblos y las naciones libres"*, al modesto precio de seis pesos. El autor de las cuatro publicaciones, de la tarjeta y de la doctrina es el señor Armando Maresca, con domicilio en Avda. 18 de Julio 904, teléfono 84502; pensamos dirigirnos a él, ofreciendo, como modesta colaboración popular, estas páginas en las que podrá exponer su moralhumanocracia, para regocijo y bienestar de todos cuantos leyeron su tarjeta por un peso sin enterarse de qué le estaban hablando. No le pagaremos nada, sin embargo, y le conviene pensarlo 11 o 22 días antes de aceptar.

ECONÓMICA — Bajo el rubro *"Servicio doméstico ofrecido. Varias"*, los Avisos Económicos incluyen el siguiente: *"DISTINGUIDÍSIMA, ofrécese como dama de compañía, tres idiomas, sueldo $ 120, estación estival, Lavalleja 1747, Mac Lean"*. (***El Día***, diciembre 17).

DEMOCRACIA — *"David Knight, de 32 años, fué sentenciado a cinco años de prisión, por violar las reglamentaciones estaduales de la ley que prohíbe la mezcla de las razas blanca y negra, y que impiden los casamientos o contubernio entre blancos y negros con un octavo o más de sangre negra. Durante el juicio, el Estado afirmó que la bisabuela de Knight era negra, en tanto que la defensa arguyó que era india"*. (De un telegrama de Ellisville, Mississippi, EE.UU., según ***El Diario***, diciembre 19).

DEPORTISTA — Se ha presentado un proyecto de ley prohibiendo las carreras de automóviles, en virtud de los peligros que representa para sus conductores y para los meros transeúntes. En carta que dirige a ***El Diario*** (diciembre 10), el Sr. Horacio Torrendell se opone a ese proyecto, sosteniendo que con igual criterio cabría oponerse a otros deportes, porque boxeadores, jockeys, esquiadores y nadadores han pagado con la vida sus hazañas. Y aunque ninguno de estos casos suponga para el espectador el peligro del automovilismo, el colaborador sigue esgrimiendo *"el ritmo de superación que el hombre de este siglo mantiene como símbolo de superioridad, habilidad y destreza, y que lo destacan netamente de nuestros antepasados"*, glosa luego confirmada bajo la exhortación *"Debemos acertadamente darle al automóvil la importancia histórica que tiene para cualquier uso a que se le destine"*. No hay mayores argumentos en el resto de la nota, donde se insiste en el deporte, en su apasionado calor, en el constante entrenamiento, y en el día de fiesta que supone para la ciudad del interior el presenciar alguna vez el paso raudo de las máquinas; con o sin argumentos, es de interés destacar esa nota, porque la firma del Sr. Horacio Torrendell importa algo.

1949

GRACIA — Con esa seguridad matemática que la gente finge tener cuando habla de razas, el General Franco ha dispuesto ser magnánimo con *"los descendientes de los judíos expulsados de España en 1492"*, asegurando a esos confusos herederos que les permitirá sus oficios religiosos en la sinagoga y que les autoriza a adquirir la nacionalidad española. Los términos del decreto sólo aluden a los judíos sefar-

ditas residentes en Grecia y en Egipto, sin precisar cuáles son con exactitud los descendientes de aquellos expulsados hace 457 años, ni si vale más un sefardita auténtico que un descendiente de sefarditas ya convertido a otra religión. Curiosamente, la única precisión es muy franquista, y se divide en dos párrafos, aclaratorios de que los solicitantes *"serán cuidadosamente seleccionados de acuerdo con su amor a España"* y de que sólo se otorgará la nacionalidad española *"a quienes se hayan mostrado dignos de esa gracia"* (Telegrama de ***El Diario***, enero 9). En la selección está el gusto.

VIAJERO — Bajo el título "Ospina Pérez es invitado para visitar Bogotá" se incluye el siguiente telegrama: *"QUITO, 11 (Associated Press).Oficialmente se ha informado que el presidente Sr. Ospina Pérez ha sido invitado para visitar Bogotá como huésped de honor del gobierno colombiano en el transcurso de febrero próximo. En círculos allegados a la presidencia se indicó que el Señor Ospina Pérez aceptará la invitación"*. (***La Mañana***, enero 12). El Sr. Ospina Pérez es presidente de Colombia, y su estadía en Bogotá será enteramente cómoda, porque se sentirá en la capital como si estuviera en su casa. Proponemos a los corresponsales de Quito que la próxima vez inviten a Truman a visitar Washington, en la seguridad de que los círculos allegados indicarán que esa visita es inevitable.

NEBLINA — La atenta lectura del almanaque que para 1949 ha preparado la firma Francisco Rocco S.A, Cerro Largo 801, permite averiguar que en cada hoja se pronostica el tiempo probable de ese mes, dato profético cuya adecuada explicación se acompaña también en cada hoja. Bajo el título "A propósito de las indicaciones del tiempo" se lee: *"Aplicando criterio mixto, entre las resultancias que ofrecen varios métodos distintos –fruto de investigaciones propias– tendientes al mismo interés de la fijación muy anticipada de PROBABILIDADES DE LLUVIA, considero oportuno fundar en esta ventajosa 'conjugación' las indicaciones de PERSPECTIVAS correspondientes a cada mes. Pero esto supone cálculos especiales para cada año, al que corresponden las mismas. Se aconseja el siguiente procedimiento interpretativo: CUANDO DOMINA PERIODO DE SEQUIA, LA VALIDEZ DE ESTAS INDICACIONES SE LIMITA A NUBLADOS. No obstante lo cual, la mencionada circunstancia de incumplimiento, faculta para 'identificar' en tal caso, cuándo se ha iniciado la adversidad de referencia, permitiendo asimismo, prever el retorno a la NORMALIDAD, al constatarse luego que comienzan a producirse lluvias, en las fechas prefijadas"*. Estos párrafos de bruma son firmados por el señor José Ma. Bergeiro, a quien aconsejamos el siguiente procedimiento interpretativo: ir a la esquina, ver si llueve, e informárnoslo verbalmente.

BLA-BLA — La siguiente crítica de pintura se va esfumando al avanzar: *"En Augusto Torres vemos un deseo palmario de destruir para construir pictóricamente. Esto tiene sus peligros, ya que algunos planos quedan neutros y el pintor les abandona con cierta negligencia que precisamente va en contra la construcción del cuadro. Tal vez cuidando más de evitar tal yerro, Montiel y Fernández consiguen en muchos aspectos solidez de planos y vitalidad de color. Este rompimiento de los espacios, tocados con trazos que exigen suma justeza, es menester realizarlo con una especial intención que interpreta la representación de la naturaleza extractándole su faz puramente pictórica. La intuición del pintor juega un fecundo papel en descubrir o resolver lo que va a constituirse en la médula del cuadro: es decir, en la sustancia, y el alerta debe ser continuo mientras se trabaja, ya que en tal forma debe pintarse sólo en una sección, para lograr la unidad requerida por la técnica empleada. Tal nerviosismo que no debe confundirse con la nula habilidad, va hermanando el sentimiento emotivo que imprime el pintor al hallar en la naturaleza el punto de apoyo para dar una sensación y no una copia. Por lo tanto, vemos descuido en muchos planos y una similitud de experiencias que anulan en parte o en mucho la lucidez de la individualidad"*. (***El Día***, enero 20). Estos pintores no saben ver cosas tan evidentes.

DIETA — Bajo el título "Lo que debe comer al año", el Suplemento Femenino de ***La Mañana*** (enero 16) nos entera de que la criatura de un año se alimentará en forma sustanciosa, citándose que al mediodía se ensuciará con *"sopa, un plato de verdura y fruta cocida o en compota; también puede comer un churrasco de lomo de ternera"*, agregándose que *"a las 7 de la mañana se le dará café con leche con pan y manteca"*. El momento culminante de su alimentación ocurre a las 9, hora en que *"se le dará el pecho y un bizcocho"*. Esto no obsta para que el sueltista agregue que *"La leche materna resulta superflua a esta edad, pero conviene conservarla y darla en pequeña cantidad, porque en el caso de enfermar el niño será para el médico un recurso invalorable"*. Proponemos que el médico coma bizcochos solos, y se deje de exigencias.

MARATHON — Las 22 jugosas páginas con que la revista ***Proa*** (Año VI, N° LVIII, sin fecha) quiere contribuir a que le tomen el pelo a su director Roberto Mourelle Ottati, no deben distraer al lector de su sentido de selección. Podrán juzgarse y meditarse, una y otra vez, los macaneos de *"esta revista piloteada por ecos"* (pág. 3), donde aparecen las fotos de distintas figuras públicas, sin olvido de los ministros de gobierno. Una y otra vez se caerá en el mismo notable párrafo de María del Carmen Dupré Cuitiño, que escribe sobre su *"dilecto amigo escritor Alfredo Lepro"*, y dice profundamente así: *"Fijar con claridad la posición estética de una escritor, del que cabe decir –por lo profundo de sus obras– fue siempre un hombre de letras en las reales actividades del espíritu, resulta no suficientemente perfecto expresar el pensamiento en breves rasgos, dadas las características que revisten la personalidad trascendental, de quien dignamente forjó con su pluma la aureola auténtica en torno de un espíritu, pese a las grandes dificultades a través del ambular del tiempo, manifiesta con exactitud elocuente, la grandeza que acredita en su justo sentido belleza y armonía condensadas en una magnífica fuerza expresiva de evidente vocación literaria"*. Corte, señorita; vocación equivocada.

ENAMORADO — Un alma envenenada nos puso en la mano el N° 11, octubre 1948, de ***Repertorio Americano***, Cuadernos de Cultura Hispánica, editados en San José de Costa Rica. El atractivo título, "Uruguay, otro jalón del imperialismo yanqui en América", con la firma de quien dice llamarse J. Enamorado Cuesta, es motivo bastante para tragarse los dislates de un señor que debuta con el párrafo *"Es muy duro tener que escribir de esta suerte cuando de la patria de Rodó y de Juana de Ibarbourou se trata, pero nuestra misión es la de escribir la verdad y no hemos*

de retroceder en ella, aunque sus severas aristas nos hieran a nosotros mismos, que hemos sentido siempre amorosa veneración por esta pequeña gran República ejemplar de América". En todo el suelto no se aclara cuál es la vergonzante verdad, y sólo se atina a comprender que alguna actitud, no identificada en la nota, de la delegación uruguaya de las Naciones Unidas, provocó una severa frase del delegado de Ucrania, relativa a que el Uruguay probablemente buscaba ser el estado Nº 49 de los Estados Unidos de América. En otros párrafos del artículo, más vagos aún, la verdad retrocede con alaridos. *"Por supuesto, que bien sabemos que se trata de una situación transitoria, ocasionada por el triunfo del herrerismo en la Banda Oriental"*. Y bien sabe después: *"El Uruguay, piedra de toque de la cultura en nuestra América, rincón luminoso de la región platense, sabrá salir victorioso de esa anómala situación… no puede seguir asumiendo la triste posición de estado satélite de Washington y reconquistará un día de éstos su puesto de honor entre las hijas predilectas de la cultura hispánica en América"*. Entre los toques optimistas de esta lamentación, el Sr. Enamorado agrega: *"No es que el pueblo uruguayo haya degenerado; es que, precisamente, su generoso sentido democrático ha dado cabida a la reacción para entronizarse en el gobierno y atentar contra ese mismo sentido democrático"*. Esta paradoja política disminuye su brillo ante el párrafo siguiente, donde proféticamente se averigua que el Uruguay, *"ese gran país, repito, sabrá liberarse pronto de la pésima influencia ejercida en su destino por dos sucesivos gobiernos reaccionarios, que han dado ya muestra de su incapacidad para regir a un pueblo culto y democrático por excelencia"*. Se sabe lo lindo que es estar como Enamorado, pleno de amorosa veneración para el Uruguay y para su espíritu, pero a veces ocurre que los enamorados no conocen al ser amado, hacen injustificados reproches, confunden los términos, y llaman herrerista a un alma pura. No se puede razonar con gente enamorada, naturalmente, pero se le puede solicitar que en ese trance no envíe colaboraciones a los Cuadernos de la insuficiente Cultura Hispánica.

MENTAL — Todo periodista sabe que es muy difícil escribir una nota necrológica que tenga más de seis centímetros, y resultaba inevitable el leer los 22 asombrosos centímetros que consiguió sacar a flote un notero de LA TRIBUNA POPULAR (enero 15). El recurso es fácil, y tiene poco que ver con el fallecido, quien *"hace un año nos abandonaba en largo viaje hacia la transformación física"*. Consiste, con más abundancia, de una arriesgada generalización sobre la naturaleza, que *"al concebir la persona humana sólo le otorga, como elemento para el desarrollo de sus aptitudes en la vida, las virtudes de la inteligencia"*, para agregar en seguida que los caminos escogidos traducen el valimiento de los hombres, que la vida pública exterioriza a veces una fácil popularidad sin lucha, y que las especulaciones científicas y culturales son más valiosas y oscuras. La sorprendente culminación de esta profunda filosofía es la actividad industrial, que *"constituye acaso la más aventurada de todas las orientaciones del hombre"*, porque *"En este sendero sólo la inteligencia, como fuerza mental, conduce sus afanes y logrará su propósito o se sumergirá en el constante taller del esfuerzo"*. La fuerza mental de un periodista capaz de escribir tan sorprendente nota necrológica ha sido totalmente descuidada, y en nombre del gremio proponemos revisar esa refutable jerarquía: ninguna actividad industrial será nunca tan aventurada como el escribir de cualquier cosa.

FUERTE — El semanario nacionalista ***Crónica*** se publica bajo el lema ***"Somos idea, la unión nos hará fuerza"***. La demostración de cómo se hacen fuertes con la unión está totalmente expuesta en su página de cine, donde una "Síntesis de películas" (febrero 3) repite con excesiva frecuencia las opiniones ya vertidas seis días antes por la página cinematográfica de ***Marcha***. Así sostiene que la anécdota de **Paisà** consiste de ***"seis episodios unidos por una secuencia, el avance del ejército norteamericano en Italia"***, que **El valle de las sombras** posee ***"algunos aciertos en la dirección de Jean Negulesco"***, que hicieron bien quienes ***"Calumniaron a Mary Hagen"***, que **Hasta el fin del mundo** trata de drogas y es una droga también, y que el director de **Carta de una enamorada**, Max Ophüls, ***"se empeña en relatar todo con gran corrección y sobriedad"*** (***Marcha*** aludía, en su Guía Cinematográfica, a la ***"sobriedad en que se empeña la dirección de Max Ophüls"***). En esta seguidilla de repetir conceptos cambiando la redacción de cada párrafo, el original crítico cinematográfico de ***Crónica*** se traga hasta las erratas de ***Marcha***, volviendo a llamar ***Carta de una desconocida*** a una película que en realidad se llama **Carta de una enamorada**. Es evidente la facilidad con que el tal crítico se hace el fuerte sin hacer fuerza.

JURÍDICAS — ***"El timbre es una pequeña pieza móvil que debe adherirse a los escritorios judiciales. Difiere del sellado precisamente por su movilidad."*** (Definición del Dr. Eduardo J. Couture en los Apuntes de Derecho Procesal, según Organización Taquigráfica Medina, tomo único, pág. 159). Un clip, vamos.

INFORMADO — El cronista cinematográfico de EL PAÍS (enero 30) comenta el film **Sólo siete se salvaron**, estreno del Ambassador, e inicia su crónica con los datos previos que textualmente se transcriben:
"Película norteamericana.
Sello: Columbia.
Director
Reparto"
En esta extensa información se deslizó un error; la película no es del sello Columbia, sino de Paramount. Es explicable esta errata entre tanto nombre propio.

PRENDA — *"Y ahora llegamos al punto neurálgico de tu consulta. ¿Crees tú que una chica es decente permitiéndole a su novio 'nada más' que ciertas libertades? ¿Crees tú que el pudor de una mujer es cuestión de centímetros? ¿Puedes considerar que la moralidad queda a salvo no sucediendo entre unos novios hechos irreparables? Los hombres se propasan porque se les permite. Eso es axiomático y las mujeres hablan, hablan, hablan: 'Porque yo soy… porque no te imagines… porque tú me estás confundiendo'. Y los hombres siguen aprovechándose de las facilidades que se les dan, mientras las mujeres bla, bla, bla. Después vienen las lamentaciones. Déjate de hacer consideraciones filosófico-sociales a tu novio, y en cambio demuéstrale con tu conducta íntegra en vuestras relaciones amorosas, que eres de tan brillantes prendas morales como intelectuales."* (Del Epistolario Sentimental de Zahorí, ***Suplemento Femenino*** de ***La Mañana***, febrero 6).

INGLESES — En el Hipódromo de Maroñas tuvo lugar el sábado 5 una carrera reservada para jinetes amateurs, a los que el snobismo criollo ya llamó *"gentlemen riders"* (jinetes caballeros). El interés de la variación debió dar un nuevo lustre al programa, pº ero aparentemente se fracasó, por diferencias de calidad entre caballos y entre jinetes. Así lo censuró EL PLATA (febrero 6), manifestando que *"fue un espectáculo sin atracción, ni colorido, ni lucimiento. Para colmo, la 'gentlemanwoman' Srta. Placeres, cuya intervención fue saludada con vivas y generales demostraciones de simpatía, no pudo exhibir su idoneidad debido a que la suelta le resultó en extremo desfavorable"*. Eso le pasa por ser demasiado ***gentleman*** y poco ***rider***, situación poco favorable para una ***woman***.

SALUDABLE — La siguiente es una declaración oficial del Arzobispado de Montevideo, relativa a una obra teatral recién estrenada en el Teatro 18 de Julio. *"Enterados del argumento de la obra 'Creo en Dios', felicitamos a su autor, a los actores y al empresario que brindan a nuestro público una representación tan llena de saludables enseñanzas. Firmado: Antonio M. Barbieri, Arzobispo de Montevideo"*. (Versión de ***El Bien Público***, febrero 9). Debe entenderse que los actores se llevan gratis esas felicitaciones, pronunciadas antes del estreno; en cuanto a los autores, que ostentan los productivos nombres de Fuentes, de la Parra y Salinas, fueron felicitados luego por ***El Día*** (febrero 16), donde se sostuvo que la obra es *"melodramática y vulgar"*, que la tesis lleva detrás *"el propósito muy utilitario y muy humano al fin de cuentas de salvar la propia alma", que "dejando de lado ideologías y religión… lo malo y lo peor es la pieza misma… por su falta absoluta de calidad artística", y que la obra no sólo "no convence a nadie" sino que "es capaz de hacer perder la fe al más convencido de los creyentes"*. Ah, no; en ***El Día*** no conocen al Arzobispo Barbieri, o lo felicitarían por mantenerse convencido y creyente después de soportar los disparates que se vociferan en "Creo en Dios". Aquí tiene ***El Día*** una saludable enseñanza sobre la fuerza de la fe.

ERUDITO — El redactor de ***El Debate***, indignado con las medidas que el Poder Ejecutivo ha tomado para reprimir el contrabando, escribe a fecha febrero 20 un extenso editorial, donde incluye a modo de consulta la frase *"¿O nos encontramos acaso ante la repetición de la frase de Enrique IV, '*El Estado soy yo*'?"*. Como dijo Luis XIV, *"errare humanum est"*.

DEVOTO — El poeta uruguayo Emilio Oribe, cuya profesión no es la modestia, escribe algunas reflexiones tituladas "La dinámica del verbo", donde murmura *"Conmigo se ha sido injusto. Muy raras veces la poesía hispano-americana ha sido elevada a dominios tan líricos, enrarecidos y puros como los que constituyen el ámbito de algunos poemas míos. En un continente inepto para las esencias y las ideas, tuvo que ocurrir esto. No me quejo jamás. Constato"*. No, no se queja, pero agrega: *"¿Crítica? Sobre lo mío no se ha escrito aún nada que valga la pena. Voy como Stefan George, de quien se dijo que tenía devotos e impugnadores pero no críticos"*. (***Anales de la Universidad***, Nº 163). Esta autocrítica vale la pena.

DISCRETO — ***"Detective Jack. Investigaciones supersecretas e informes. Consulte de 9 a 12 y 15 a 18 hs"***. (Aviso súper económico en EL DÍA, febrero 22).

INCOMPRENDIDO — *"En el Ateneo se desarrollaba el recital del poeta local Ramón S. Silva, quien interpretaba composiciones de su propia cosecha. El público, muy numeroso, no las comprendía, por lo que uno de los espectadores solicitó la aclaración de los versos. El vate reaccionó indignado, a la vez que con voz tonante anunciaba 'El poeta suave ha pasado; ahora actúa el hombre fuerte', y descendió del plinto lírico enarbolando una silla y la emprendió contra uno de los auditores. La policía suspendió el espectáculo, y el recitador terminó en la primera urbana"*. (Telegrama de Salto, Agencia ANI, según ***El Diario***, febrero 21).

BLA-BLA — Con el placer habitual en estos casos, es fácil marearse por una crónica literaria que se afirma relativa al libro ***Remansos... casi aforismos***, del escritor Agustín Rivero Astengo. El caos incluye estas verdades simples: *"Y decimos que hay un saber o comprender en acción, puesto que el autor no se complace en dejarse estar en una cómoda e inútil actitud pasiva, la pasividad es muerte de las posibilidades, sino que, toda impresión es registrada y llevada a pleno de conclusiones que se hacen funcionar, hasta dejar en libertad un nuevo tipo de concepción en que el autor se conoce, o se reconoce"*. Quizás luego no se reconozca si sabe que *"Hay esa propensión interpretativa diremos –aún sintiendo que sea inaccesible una interpretación de todo el sentido de la vida– se habilitan planos o tejidos de los imponderables (tomando 'vida' como sinónimo de valor). Esta conciencia afirmativa de la vida, que se expresa en el autor, sólo se conquista mediante y durante largas vicisitudes y dolorosas –por profundidad en la experiencia de lo vivido. Y además, se ha tomado una posición ante el hecho, pensamiento o acción, o acontecimiento. Y en esa misma forma de posición hay siempre, una huella de un largo y vigilado ejercicio de autocrítica. En esa medida uno siente que debe prestarle atención y también confianza"*. (Genialidades, ortografía y puntuación de A.B.L. en ***El Plata***, febrero 22). Nada de atención y confianza a la autocrítica, Srta. A.B.L, o perderá el humorismo que es su mejor atracción de hoy.

ACLARACIÓN — La propia Dirección de ***Marcha*** resolvió avisar a sus numerosos lectores que *"*Marcha ***no sale el próximo viernes"*** y así lo manifestó en un breve suelto, donde se pretextaron la semana de Carnaval y la costumbre, despidiéndose, ***"hasta el viernes 4 de marzo, pues"***. (***Marcha***, febrero 25). Para evitar estas penosas confusiones de fechas, que enturbian la mente del lector, y le hacen comprar en marzo 4 un ejemplar de marzo 11, proponemos que para el futuro se utilice, como único aviso, la meditada frase *"El próximo número de* Marcha *no sale"*, la que parece ser de fácil comprensión.

MILITANCIA — De acuerdo a un folleto que obra en nuestro poder, y en el que la impresora L.I.G.U. no usa otras mayúsculas que esas cuatro, se ha instalado en Roque Graseras 680 el ***"instituto para la gimnasia consciente"***, el que, entre otras gracias menores, declara *"ser consciente de su fin: corregir las deformaciones del*

cuerpo, despertar, fortificar y mantener su resistencia debilitada por enfermedad, vivencias psíquicas o debido a la situación mundial general".

CHOCANTE — Bajo el culto título de "Shoking" y debutando con el completo y expresivo párrafo ***"Pues, señor"***, un articulista de ***El Plata*** (marzo 3) se enoja con Mr. Truman y con Mr. Bruce, embajador de los EE.UU. en Argentina, debido a que éste elogió a Perón y aquél confirmo a Bruce en el puesto, *"lo cual es un baldón para los Estados Unidos y para su gobierno"* y parece revelar que Mr. Truman *"no tiene idea ni principio definido en materia de política latino-americana"*. La indignación termina comentando: *"¡Shoking! Lo decimos así para Mr. Truman y Mr. Bruce lo entiendan bien"*. No lo van a entender; escríbalo ***"Shocking"***.

EXTRAVÍO — *"Gata negra con tos perdida el día 2, Gaboto y Mercedes. Gaboto 1543 se ofrece gratificación"*. (Aviso en ***El Día***, febrero 15).

NATURAL — *"Humberto García, nacido en setiembre, busca a su madre. Cagancha 2293"*. (Personas Buscadas, según aviso de ***El Día,*** marzo 7).

RAZONABLE — *"Hoy, Viernes de Cuaresma, es día de Ayuno y Abstinencia. El Ayuno obliga a los cristianos mayores de 21 años y hasta los 60 años. La Abstinencia, desde que se tiene uso de la razón"*. (***El Bien Público***, marzo 11). Hasta que se la pierde, naturalmente.

DESCENTRALIZACIÓN — En las Confiterías Conaprole se ofrecen a $ 0.75 copas "Sucursales".

CONFIANZUDA — Están en venta unas palmetas matamoscas denominadas "Te caché", Marca Registrada.

VERBOTEN — Un alma en pena, harta con la lectura de ***El Iris***, nos regaló un ejemplar de este magnífico periódico quincenal montevideano, cuyo redactor responsable, Sr. Mauricio G. Obelar, parece dedicarse a la enumeración de todo lo que debería prohibirse en este país. A juzgar por el ejemplar 1537, de la segunda quincena de enero, esa lista es muy extensa. La página 1 tiene artículos contra el impuesto a las bebidas sin alcohol, contra la vacuna, contra los bailongos semanales y contra el Hipódromo de Maroñas. En la página 2 se escribe contra quienes desconocen la ***"soberanía individual"***, aunque también se escribe contra el tabaco. En la página 3 el señor Constancio Vigil defiende la viruela, mientras otros atacan a las vacunas, el fútbol nocturno la inmigración de vascos al Uruguay. En la página 4 se protesta contra un proyectado edificio para jubilados militares, contra las frutas envasadas, contra el uso de cohetes y contra el fallecimiento de un poeta uruguayo. La página 6 tiene sendos artículos contra la ingestión de café, té, chocolate, manteca y queso, al tiempo que se alza la voz contra el abuso de la medicina operatoria. El compendio más notable está sin embargo en la página 5, donde el Sr. Mauricio G. Obelar firma un artículo sobre alimentación, que bajo el apremiado título de "El hombre como el pez muere por la boca", declama contra *"alimentos en latas, y embutidos en los intestinos de los animales"*, agua helada, café caliente, vinos, condimentos, salsas fuertes, quesos salados, churrascos *"donde se bebe la linfa o sea la esencia del veneno y de los sudores del animal incluidos los sarnífugos y las vacunas"*, sin contar la ***"****leche de mil animales unida, que se pudre en el estómago y produce parásitos intestinales, huevos fritos, duros o pasados por agua y en los cuales se come la clara que viene a ser algo así como el ovario de la gallina y que se pone putrefacta a los cinco minutos de haberse ingerido"*, aparte de las masas, los dulces y las reincidentes frutas *"en envases de hojalata con todos los óxidos del plomo"*. Una ensalada, por favor. En el mismo ejemplar se anuncia un concurso *"sobre el mejor artículo sobre periodismo"*, y aunque es presumible que el ganador exalte en sus trabajo las virtudes de ***El Iris***, algo apostamos a que escribirá, sin embargo, sobre la necesidad de una crítica constructiva, con menú vegetariano adjunto.

MODERNO — Ha llegado a Estados Unidos la noticia de que los choferes de París, en un intento de conservar al día su lenguaje, se insultan ahora con el grito *"Espèce d'Existentialiste!"* (según ***The New Yorker***, enero 29).

VOLÁTIL — Bajo el título "Valle de la creación del alma", el señor Luis E. Gil Salguero escribe un trozo al que denomina, quién sabe por qué, "Imágenes que meditan lo invisible". El único párrafo totalmente comprensible dice ***"****La poesía, la filosofía, movidas por el instinto plástico de forma, o de creación, o de viviente desarrollo, no admiten la vaguedad. Es preciso, intenso, implacable allí, el sentimiento de sentencias, de experiencias, de poemas"* (revista ***Alfar***, N° 87, Montevideo). Todos los párrafos anteriores y posteriores admiten sin embargo la vaguedad, y es presumible que no puedan existir sin ella. Bajo el rubro "A la poesía", el Sr. Gil Salguero solamente escribe *"La huella de su huída, el esplendor celeste, y que retengo de su vuelo"*; con el sub-lema "Exactitud" el pensamiento completo se lee *"Pongamos… que la gracia es la suprema exactitud"*. Otras implacables sentencias tratan de mar perdido, de la partida nueva, del límite de la llama, de la bondad espacial y de la retención extrema; su moraleja parece ser la de que se puede decir cualquier cosa con palabras abstractas, que un artista del verbo no tiene por qué rebajarse a ser comprensible, y que en la vaguedad está el gusto. De todos los poemas que vuelan, nos gusta el que menos habla.

GOURMETS — Todos los ratones debieran saber que Noli S.A. ha puesto en venta un alimento denominado "Rata Plum", que el envase califica como ***"raticida moderno de gustos y colores variados"***.

CONFUSO — La página telegráfica de ***La Mañana*** (marzo 24) incluye una correspondencia muy especial del Sr. Eddy Gilmore, donde nos enteramos de que el corresponsal va cruzando Georgia (Rusia) a bordo de un tren. En todo el despacho se informa que una locomotora a vapor fue sustituida por otra eléctrica, que el comedor está semivacío, que en el menú del comedor hay varios platos desconocidos, que cruza un valle verde, que un muchacho de pelo negro llamaba "mamá" a su papá, que la ciudad de Georgia fue antigua capital de un imperio, que hay un árbol

gigantesco, que hay un templo construido en el año 1003, que el río Rojo termina en Gallanti, a unos veinte kilómetros de Kutais, capital de Georgia. El título de este interesantísimo despacho es un ejemplo de concisión informativa: "HORAS CONFUSAS VIVIÓ EL CORRESPONSAL EN GEORGIA". He aquí el mundo convulso que nos espera tras la cortina de hierro.

BASTOS — Es muy vasto el reglamento que ha de regir el concurso de la próxima "Semana Criolla", y no es probable que los competidores lean totalmente sus 32 artículos, donde se dispone repetidamente que el jurado resolverá las diversas cuestiones planteadas. Estos plenos poderes, inaugurados por *"el derecho de rechazar a los aspirantes que considere inconvenientes"* (art. 4), autorizan a eliminar a quien *"promueva desorden o emplee lo que se denomina malas mañas"* (art.7) aunque, desde luego, *"todo ardid buscado por el concursante queda sujeto a lo que resuelva el jurado"* (art 30). Entre los ardides del reglamento está el disponer, en particular lenguaje, que *"las boladas pedidas fuera de concurso sólo se permitirán en pelo, con o sin ramplón, cuando se trate de yeguarizos; el ramplón no podrá ser anudado"* (art 29) pero entonces sobra el art. 23, donde se dice, con excesivo adverbio, que *"Queda absolutamente prohibido el uso del ramplón"*. Si algún concursante se marea con los vericuetos y las aclaraciones del extenso reglamento, es bueno comunicarle que *"los concursantes que se presenten en estado de ebriedad serán eliminados del concurso"*, según dice el fatídico artículo 13.

EMOTIVO — En la sección "Ángulo de Panoramas" (***Acción***, abril 7) se destinan algunas líneas inolvidables a un acto heroico. *"Un héroe de 11 años, José Carré –guardaremos su nombre en nuestro corazón– penetró ayer en La Plata en una casilla envuelta en llamas, donde un niño de seis meses tendía el hilo de su llanto ante el peligro, respondiendo al automatismo de su instinto de conservación. Cuando acudió la madre del bebé, ausente por un momento, vio aparecer por la ventana al niño en peligro, que era llevado en brazos por su salvador. Sus lágrimas y besos fueron para los dos, en tanto la casilla se convertía en cenizas"*. ¿Y en qué más se puede convertir una casilla en llamas, estilista?

CASUAL — En la Farmacia Colombo, de Reconquista 699, se anuncian a $ 0.10 unos paquetitos que contienen *"pastillas de menta curiosamente fuertes"*.

BUEN PASTOR — En un folleto titulado ***La Voz de la Parroquia***, que fija su dirección en Huidobro 1360, año II, N° 19 constan las "Oraciones por los apasionados del cine", en cuya transcripción corresponde seleccionar estos trozos: *"No son malos, señor, son necios; no son crueles, son psíquicamente impotentes, quizás ya ni lujuriosos. Atacados por el morbo en lo más íntimo de sus almas vulgares ya, y proletarizadas por el más plebeyo de todos los cultos, son, Jesús, escoria de la sociedad que los aguanta en sus colas junto al cine, como una lacra vergonzosa. Ten compasión, atiende al destrozo que su amoralidad hace en los hogares cada vez más fríos y atomizados. Señor ten piedad. Tú que lanzaste aquellos demonios a la piara de cerdos, cura a esta plaga de lunáticos, para que no acaben, Señor, en ser piara. Cúralos por tu bondad"*. (Censor Eclesiástico responsable: Padre Nicolás Rébora). O por lo menos hazles leer la guía

cinematográfica que publica ***El Bien Público***, para que los lunáticos impotentes sepan cuál es la moralidad de las películas tras las que hacen cola.

ARTISTA — Los únicos conceptos que hemos leído a favor del proyectado Ente Autónomo del cine nacional pueden recogerse oficialmente en ***Acción*** (abril 25) donde se transcriben las palabras de la así llamada intelectual compatriota Maruja Demicheri. *"La intelectualidad uruguaya, verdadera cosecha de luz para el continente americano, flor saturada de perfume de azahares y cantos de selva umbría, abre hoy su corola al influjo de una nueva voz"*. Después señala que el proyectado cine nacional *"hace que los artistas nacionales nos sintamos plenos de optimismo ya que vemos alborear una nueva fe en el firmamento de nuestra esperanza"* porque el país posee hombres y mentes pero *"necesitan que se les muestre el camino y les dejen cantar, recorriéndole, entonando el nuevo canto que les llevará al compás de sus notas armónicas, para ir abriendo nuevos cauces al río cuyas aguas fluyen cantarinas y puras"*. Y después de aludir a *"la conquista de nuestro ideal, aquel que duerme ha tanto tiempo en una inercia embrutecedora"*, anuncia que *"el turismo llegará a nuestras playas y a nuestras campiñas atraído por el encanto de nuestro cine, inspirado en la fertilidad de nuestra flora, en nuestro terreno ondulado y majestuoso, en la altivez de nuestras cuchillas"*, la calandria, el zorzal, el embrujo de la selva y quién sabe qué más. En las dos columnas de este discurso no se habla ni de cine ni de la fertilidad de nuestra fauna, únicos temas que parecerían aplicables al caso.

TRÁMITE — Nuestro experto en pintoresquismos no ha vacilado en recurrir al *Heraldo de San Luis, "una tribuna de dignidad al servicio de los intereses puntanos"*, que se publica increíblemente en la Provincia de San Luis (R.A.) y entre cuyas Notas Sociales de febrero 26 se averigua que *"la señora Dominga Páez de Barroso hará oficiar en la Iglesia Catedral, el 1º de marzo a las 8.30 horas, una misa en acción de gracias por cumplirse el primer aniversario a que fuera acogida a los beneficios de la jubilación"*.

INFORMATIVO — El título más periodístico de la semana abarca ocho columnas y se reparte en dos renglones: *"Un inmigrante italiano, ex soldado de Rommel, mató a una guardabarrera y luego simuló un accidente para poder unirse a la mujer de la víctima"* (***El Plata***, mayo 10).

OCASIÓN — En un libro de cocina llamado ***La cocinera económica***, que firma con reticencia A.L.W. (8ª edición, Talleres de Don Bosco) la receta 1046 se titula "Torta para día de huelga".

PROBANDO — Un cable de Associated Press notifica la conversación mantenida entre gente tan distante como el Sultán de Marruecos y un pastor protestante londinense, cuyo nombre no menciona. El primero afirmó que la estrella de cine Virginia Mayo *"es la prueba más sorprendente de la existencia de Dios"*, a lo que el segundo no encontró réplica más aguda que *"¿Y por qué no? La belleza de la mujer es para el hombre la revelación de Dios"* (según ***El Diario***, mayo 7). El cable agrega, tendenciosamente, que *"el pastor tiene 39 años y es soltero"*, pero no profundiza en otras informaciones de orden teológico.

FANTASMAL — Obra en nuestro poder el Oficio 902/48 de la Oficina Electoral de Durazno, donde se lee *"De conformidad con lo que establece la reglamentación vigente, comunico a Ud., a sus efectos, que en el día de hoy se ha emplazado por el término de diez días al inscripto serie RDE Nº 4241, Astur Narciso Barreto Ríos o Astur Barreto Ríos, exclusión 126 de la Ley 7690 (fallecimiento)"*. Es presumible que el muerto haya faltado a la cita.

INCÓMODO — *"Traspaso salón con teléfono, comodidad para vivir parada en la puerta. Agraciada 2442"*. (Aviso económico en ***El Día***, setiembre 27).

ÍDOLO — Ahora parece muy dramática la situación del poeta Emilio Oribe. Siente, como tantos, que es un creador y que su época no lo comprende, y cuando decide publicar la última de sus Ediciones Nous la titula, quizás sin simbolismo, ***El ídolo de nadie***, agregando al intemporal poema un ensayo que titula "Adiós" y en el que habla dolorosamente de sí mismo. Allí confiesa el destino de las anteriores Ediciones Nous, y con palabras cultas declara que sus tirajes fueron limitadísimos, que muchos ejemplares *"yacen en la impasividad de algunos comercios rioplatenses"*, que ha regalado otros a sus amistades y a bibliotecas, que *"los beocios y los exquisitos los ignoraban o se despreocupan de ellos"*, que a lo sumo los recibieron con *"displicente ironía"*, y que ante tanta indiferencia el poeta ha prescindido de la *"divulgación doméstica"* para ocuparse de la *"cortesía extranjera"*. A esta distinción geográfica suma la histórica: *"aquellos poemas que al principio provocan reacciones por sospechas de intelectualismo, artificiosidad y oscuridad… se desenvuelven solos en el transcurso de algunos años, purificándose por una ley propia y ascendiendo hacia la abstracción y la claridad inteligente"*. Quizás los conceptos sean exactos; en cualquier caso, el tono es casi siempre patético, en la medida en que pueda serlo quien prefiere los *"desarrollos estructurales, con símbolos y alegorías"*, a las *"expresiones líricas fragmentarias, insulares, irregulares y bárbaras"*. Lo malo es que tenga que decirlos, y que no encuentre, para esta postrera confesión de la agonía, mejor sacerdote que sí mismo. So pretexto de quejarse del mundo que le rodea, e invocando la comprensión del extranjero y del lector futuro, persiste en la *"divulgación doméstica"* de sus virtudes: se compara con Valéry, con George y con T. S. Eliot, convierte en su propio elogio una frase crítica de Samuel Johnson, declara que *"he asistido en mí al afinamiento de una poesía de la inteligencia"*, subraya que su obra se fue cumpliendo *"merced a un oculto orgullo y a una preocupación profundamente lúcida"* y que sus poemas *"giraban por virtud de impulsos propios dentro de la órbita de la universalidad poética"*. En este folleto que publica en setiembre 1949 incluye, entre sus ***Obras completas***, dos selecciones, que ya fecha en 1950, y aunque declara que no habrá más Ediciones Nous, no declara que cesará de hablar de sí mismo. Quizás aquí esté el punto neurálgico: sus poemas no son tan incómodos como el elogioso comentario de su propia persona, y no es a ellos, sino a la conversada autocrítica, que sus contemporáneos dedican una *"displicente ironía"*. Como dijo el pensador Oribe, es preferible que los poemas asciendan por su ley propia.

HAMLET — Aunque en esta época de confusión nada es extraño, cabe destacar que obra en nuestro poder una edición de ***El País*** cuya primera página dice fechar-

se ***"lunes 3 de octubre"***, opinión que luego rectifica a ***"sábado 1º de octubre"*** (pág. 2), ***"lunes 2 de octubre"*** (pág. 3) y ***"domingo 2 de octubre"*** (pág. 4). En la pág. 19 no se ve la fecha; en la 24 sólo dice ***"octubre de 1949"***. Hemos guardado el comprobante en nuestros archivos, donde ahora yace, indeciso.

COLEGA — La prensa nacional deberá tomar nota de que el primer número de ***Pregón***, semanario batllista, lleva el número 0, apareció el día del paro cuando las imprentas no trabajan, y se adelantó apenas al eclipse de luna, hecho del que sus redactores son concientes (*"Con un poquito de petulancia podríamos decir que venimos eclipsando"*, pág. 7). La prensa opositora, en particular, deberá recibir el saludo de su página Nº 0, donde un dibujo casi gracioso incluye a todos los diarios con excepción de ***La Tribuna Popular***, de cuya existencia no suele enterarse el batllismo, pero no será sensato agradecer el saludo sin antes reparar, con aprensivo temor, en que ***Pregón*** anuncia editorialmente que será *"un vocacional de la polémica"*. Sin embargo, no tomaríamos en serio amenazas ni promesas inaugurales; aunque el mismo editorial sostiene que *"su palabra será diáfana y sencilla"*, la página Nº 0 invoca al canillita en estos términos: *"Te entregamos nuestra voz. Tú serás el puente entre ella y el pueblo. No te cruzamos indiferente, niño, hombre, mujer. Saltamos sobre tu garganta sintiendo que eres de los nuestros, porque eres de los de abajo. Y al vivir un instante en la casa inquieta de tu grito, que se descuelga del tranvía, que cruza corriendo la calle y vocea en las esquinas, te prometemos lealtad y devoción a ese inmenso río humano que se vierte jadeante por la ciudad, al que tú entregas las horas innumerables de su mercancía"*. El redactor responsable de estas metáforas es el poeta Juvenal Ortiz Saralegui, sobre cuya diafanidad se convoca la primera polémica.

ESTADÍSTICA — En una casa de apartamentos ubicada en Juan Paullier 951, esq. Gonzalo Ramírez, la Administración ha colocado en el hall de entrada la siguiente advertencia a los inquilinos: *"Se ruega a los señores locatarios que no den limosnas a los que vienen a solicitarlas, pues el 60% facilitan datos a los ladrones, o lo son. Tampoco compren a los vendedores de mercaderías, como geniales, horquillas, jabones, etc., que un 97% son ladrones (descuidistas) los que ofrecen la venta como un pretexto para operar"*.

RESULTADO — Una doméstica de nuestro conocimiento, damos fe, tuvo un incidente con su patrona, de resultas de haber descuidado su trabajo, y de haber preferido, durante más de una semana, realizar misteriosos viajes al sótano, donde operaba en forma truculenta con latas de aceite, balanzas y centenares de cálculos. Consultada imperativamente sobre el particular, la doméstica terminó de confesar que el motivo de su aparente negligencia y de su estado febril resistía en la siguiente anotación, que consta en toda lata de aceite que se respete: *"Para verificar la exactitud del contenido de este envase, realice la siguiente operación: pese el envase lleno, vacíelo, déjelo escurrir varias horas y pese el envase vacío. La diferencia en kilos entre el peso del envase lleno y el peso del envase vacío, divídala por la densidad, 0.923. El resultado debe ser igual al contenido en litros declarada en el envase"*. La recomendación está firmada por el Instituto Nacional del Trabajo y Servicios Anexados, al cual ha recurrido ahora la patrona en cuestión, solicitando

que toda lata de aceite se ajuste a contener un cuarto, medio o un litro, a fin de conseguir laboriosidad en su casa.

MODESTIA — Hemos sido agradablemente sorprendidos por una excepcional oferta de zapatos, que se detalla en un aviso publicado por ***El Día***, octubre 11), pág. 3, abajo a la derecha. Constan allí los distintos modelos, los precios, los cueros, los colores, las medidas y algunas recomendaciones de interés; no consta, sin embargo, el nombre de la zapatería, ni su dirección, ni su teléfono. Esta reticencia podrá marcar nuevos rumbos en el negocio publicitario, siempre tan ruidoso.

CUÑA — La crónica policial informa que un enfermo mental que venía en un tren desde Tacuarembó se mató de un balazo. Según los datos de ***El Día*** (octubre 8) el personaje *"había sido considerado por los psicópatas que lo atendieron en aquella ciudad como un enfermo peligroso"*. Habría sido oportuno que el protagonista fuera atendido por algún psiquiatra: los psicópatas son enfermos mentales que diagnostican con gran probabilidad de error a quienes son de su mismo palo.

FAVOR — Un aviso fúnebre que consta en nuestro poder agrega al nombre del causante estos breves conceptos: *"(Q.E.P.D) Falleció el 23 de setiembre de 1949. Sus deudos muy agradecidos"* (***El Día***, octubre 23).

APRENDIZ DE BRUJO — La fábula comenzó cuando una viejecita esperó al Aprendiz al pie de las escaleras de ***La Mañana*** y le solicitó que intercediera por ella ante la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos, donde se le vencía, sin poder pagar, la póliza 46508. Un hombre sensible como El Aprendiz accedió a ese llanto, y su artículo siguiente, para el que quizás no tenía tema, incluye las frases: *"Pido, pues, al Gerente del Departamento de Préstamos Pignoraticios, que indulte, por siete días, a la medallita de oro y al anillo de piedra negra. Suspenda esa ejecución, no haga llorar a una viejecita. Y Dios se lo pagará"* (***La Mañana,*** octubre 20). El que pagó fue un anónimo lector, que depositó $ 40, según consta en ***La Mañana*** de octubre 21. Y ya en octubre 22 el Departamento de Préstamos Pignoraticios acreditó el importe y liquidó con su habitual frialdad este incidente. Pero en ***La Mañana*** de octubre 23 se vieron las consecuencias, y El Aprendiz dedicó su crónica (quizás no tenía otro tema) a declarar que no aceptará nuevos pedidos por el estilo, que sólo por excepción atendió uno, que no desea molestar a sus buenos amigos del Banco República ni de la Caja Nacional, y que el único acto menesteroso de que es capaz consiste en regalar a los pedigüeños la edición total de las ***Crónicas de El Aprendiz*** para que las empeñen; porque cuando se habla de asuntos graves, él anota *"...que yo también los tengo, y especialmente ahora que haré mi debut en las letras americanas"*. He aquí el corolario de las buenas acciones; por culpa de los pedigüeños que en seguida aparecieron se estropeó nuestra única oportunidad de librarnos del vale 728.420, préstamo sobre sueldo, con el que nos tortura la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos. He aquí un drama que le regalamos al Aprendiz, para un día que no tenga tema, para que ratifique su éxito en las letras americanas.

CABEZONES — En una sección de ingenio ajeno e información prescindible que se llama ***La Ventana Abierta*** (***Marcha***, octubre 28) tres redactores juntaron sus cabezas y atribuyeron a George Bernard Shaw la frase ***"Hay dos tragedias en la vida: una, no conseguir lo que el corazón anhela; la otra, conseguirlo"***. La frase es discutible, como casi todos los dictámenes de Oscar Wilde (***Abanico de Lady Windermere***, tercer acto). Si los redactores tuvieran para su provecho la información que habitualmente derrochan, sabrían que la misma frase del mismo Wilde fue atribuida al mismo Shaw por el semanario americano ***Time*** (setiembre 19), y que algún erudito ya lo subrayó (***Time***, octubre 10), mucho antes que estos cabezones se equivocaran. Pero estos colegas nunca sabrán bastante: en la edición de noviembre 4 publican un cuento de fantasmas ingleses sin fijarse que ya lo habían publicado, con otra redacción y el mismo apasionante interés, en la edición de octubre 21. Si no cierran pronto esa ventana, les volarán todos los papeles; algún papelón puede que quede.

FÁCIL — *"Necesitamos un abogado muy grandioso, de fácil palabra, inteligente, enérgico, en un asunto importantísimo. Tel 22 34 60"*. (Aviso económico en ***El Día***, noviembre 8).

ESTILOS — *"Hoy se ven señales del retorno de los colores alegres y brillantes al guardarropa masculino. Miren las piyamas chillonas que ellos adornan, los alegres trajes y fracs y el cambio que se ha operado a las corbatas y en los trajes de baño. Aunque no se puede determinar con fijeza, las señales están en el aire, y las mujeres deben irse acostumbrando a ello. Actualmente probablemente miran sospechosamente a sus esposos si súbitamente éstos dejan de usar sus acostumbradas corbatas negras y azul marino y se aparecen, sonriendo tímidamente, con una corbata tan llamativa que las deja boquiabiertas"* (***El Día***, noviembre 14). Y mudas, insospechablemente.

ZUMBÓN — *"Ofrécese joven cualquier trabajo habla inglés, portugués y algo de torno mecánico. Pasaporte 46164. Poste Restante"* (Aviso en ***El Día***, noviembre 18).

MERIDIANO — Ponemos en conocimiento de los profesores de Ciencias Geográficas que la redacción de ***La Mañana*** ha resuelto modificar la situación de algunos puertos de África. En crónica sobre un motín a bordo del vapor panameño "Oil Transport" (noviembre 16) puntualizan que *"esta pequeña nave abandonó Dakar, en las proximidades de Spalato (Yugoeslavia) el 9 de junio ppdo."*

HITCHCOCK — Un ex-mayor de la aviación norteamericana, George Racey Jordan, está haciendo sensacionales declaraciones sobre el presunto espionaje que a favor de la URSS habrían realizado diversos políticos americanos de alto vuelo. Con tal motivo el cable centraliza su atención sobre sus conferencias radiales, que apasionan al mundo. *"Al terminar la conferencia, Jordan declaró a los periodistas que su esposa acababa de telefonearle para decirle que había recibido un 'extraño paquete' en su residencia. Jordan avisó a su señora que no lo abriera y que diera aviso a la policía. Posteriormente se supo que el paquete contenía un tarro de dulce que fuera enviado como obsequio"*. (Versión de ***El País***, diciembre 7).

INDISPENSABLE — Un artículo del Suplemento Femenino de ***La Mañana*** (noviembre 27, pág. 5) se titula "Para ser hermosa también se requieren sexos", pero lamentablemente no señala cuántos.

VIVEZA — De acuerdo al testimonio de varios vecinos, una vidriera del Frigorífico Modelo, Porongos 2192, está habitada por gallinas y pollos vivos, y anunciada por el rótulo "Aves vivas peladas", cruel versión que por vía de apremio, y sin poder confirmarla, ponemos en urgente conocimiento de la Sociedad Protectora de Animales.

CRÍTICA — Obra en nuestro poder un programa del cine Princesa Theatre, correspondiente a noviembre 29, donde se señala que la aburrida comedia musical **El recuerdo de tus labios** (Esther Williams, Jimmy Durante, Lauritz Melchior) es ***"un desfile de curiosas y escalofriantes escenas de un drama sentimental que quiso ser comedia contra toda la lógica"***. Hace muchos años que esperábamos esta honradez informativa en los programas de los cines, y nos cumple felicitar a la empresa Ferolla Hnos., por preferir la verdad antes que cualquier tendenciosa propaganda.

ROTATIVA — La crónica social de ***La Mañana*** (diciembre 10) da noticia de una boda señalando que *"la contrayente realizó sus encantos con un elegante atavío nupcial de corte sencillo confeccionado en uno de nuestros talleres"*, y centímetros más abajo comenta otra distinta boda puntualizando que, también allí, la novia lucía *"un elegante atavío nupcial que fue confeccionado en uno de nuestros talleres"*. Este monopolio de ***La Mañana*** parece radicado en Río Negro 1020, y a esta dirección remitimos a las futuras novias, a menos que se encuentren libres de trusts.

LEÍDOS — A cuento de una muy amistosa polémica que sostenía el Sr. Carlos A. Maggi por un artículo de ***Acción***, el Sr. Ángel Rama declara en ***Marcha*** (diciembre 9) que quizás ***"el citado redactor entienda por buena literatura la de Cronin o Steimbek"***. El Sr. Maggi le contestó en ***Marcha*** (diciembre 16) que *"me parece que Steimbek escribe como desde hace mucho y bastante para siempre"*, pero el Sr. Rama le contesta en lacónica post-data: *"De Steimbek decía Camus: cero"*. A esta altura, y antes de que el hombre llegue bajo cero, es oportuno que ambos se enteren de que el criticado se escribe STEINBECK, desde hace mucho y en los años que sigan.

CIRCO — *"Hombre alto necesito. Gral Flores 2589"*. (Laconismo en ***El Día***, diciembre 21).

ARTÍFICES — Nuestro corresponsal en Buenos Aires nos señala los portentosos avisos que la casa Wainer Hnos. incluye en ***Rico Tipo*** (diciembre 7), entre los que se destaca la *"FOSFORERA PLÁSTICA, con el raspador que derrota a la humedad, y la fotografía de Perón, Evita, Gardel, distintivos de Racing, San Lorenzo, River, Boca, Independiente, Estudiantes, Gimnasia, Escarapela Argentina, Virgen de Luján, Santa Teresita y Stella Maris"*. El más sensacional de estos juguetes debe ser *"LA ATÓMICA, juguete completamente inofensivo y de fácil manejo"*, pero seguimos prefiriendo los *"PIANOS PARA NIÑOS, de excelente sonido musical, toca notas musicales, es ideal para despertar la vocación musical de sus niños"*. En un grabado adjunto los Sres. Wainer Hnos. Puntualizan que Perón es el *"artífice de la Nueva Argentina"*, pero esta distinción les corresponderá muy pronto a ellos mismos.

ÍNTIMOS — *"Caballos de confianza para cualquier trabajo, vendemos varios. San Martín 2390"*. (Aviso en ***El Día***, diciembre 18)

PAPEL — Llevamos a conocimiento del Departamento Comercial del Consulado de Suecia que algunas personas de esta ciudad han creído muy divertida la propaganda de un producto de ese origen. El texto viene en el mismo rollo y dice así: *"El Papel Higiénico OLSENCO es un blando y muchísimo absorbiendo Papel Higiénico fabricado, crepado y desinfectado al mismo tiempo en una operación. Porque el embalaje completamente tapa el rollo puede ser Ud. seguro contra infección y desagrado aun cuando el rollo haya sido guardado mucho tiempo"*.

AVENTAJADO — El Señor Flechero Tell es un redactor de ***El Plata*** que comienza sus artículos bajo el postulado *"Yo creo en la educación"*, y amonesta desde hace meses a conductores y transeúntes para que eviten los accidentes callejeros. El último paso de Tell fue su reportaje a la Comisaría de Tránsito donde lo trataron muy bien. *"Charlamos largo y tendido. Hasta nos olvidamos que teníamos que ir a cenar. Todo el personal de esta Oficina está formado por cuatro funcionarios: un Comisario, dos subcomisarios y cuatro escribientes"*. (***El Plata***, diciembre 13). Y ocho alumnos de aritmética.

EXAGERADO — Hemos conocido buenas y firmes objeciones contra la Comisión Investigadora de Actividades Anti-Americanas, y contra su presidente J. Parnell Thomas, que hace poco fue condenado a prisión y multa por haber estafado en los salarios de sus subordinados. La redacción de ***Justicia*** (diciembre 17) defiende a quienes fueron acusados de comunistas y de subversivos en esa Comisión, y en vista de que la mejor defensa es un buen ataque, la emprende contra los yanquis y la bomba atómica, quizás saliéndose del tema. Tanto insiste sobre el punto de su linotipista, que después de escribir atómico tres veces, improvisa el párrafo siguiente, donde se lee: *"Ahora el mundo presencia atómico el terror que los embarga a los yanquis, cuyo presidente está preso por ladrón"*. Es seguro que Truman leerá atónito este dictamen.

INFANTIL — Debemos informar a los cursos de Montevideo que la Fundación Nacional Pro Salud y Bienestar del Niño hace su propaganda mediante placas de avisos cinematográficos, donde muestra una bandera uruguaya que envuelve a un rojísimo corazón, en cuyo centro salta un niño rozagante.

ALMANAQUE — Nos hemos enterado por un artículo a dos columnas de ***La Tribuna Popular*** (diciembre 23) que *"por el mal tiempo de ayer se postergó para hoy la Fiesta de los Niños en JUVENTUS"* y es con mucha sorpresa que vimos, debajo de ese mismo suelto, otro que declara, en plena crónica social, que *"resultó muy interesante la fiesta dedicada a los niños y efectuada ayer tarde en JUVENTUS"* y afirma que *"gran número de niñitos de familias conocidas pasaron ratos muy divertidos"*. Esta crónica del espectáculo que no se hizo, ha quedado

sin embargo muy bien acompañada por otros materiales de ***La Tribuna Popular***. En la edición de diciembre 20 anuncia que Montevideo cumple 220 años de existencia, y aunque apunta que ha habido disparidad de criterios sobre la fecha de refundación, se apoya en el *"territorio irrecusable"* de un Acta ***"del 20 de diciembre de 1729"***. No hubo inconveniente en creer estas cifras, y celebramos el 220º aniversario con positivo patriotismo; luego nos enteramos por ***La Tribuna Popular*** (diciembre 24) que Montevideo cumplió, en esta otra fecha, 223 años de existencia, ya que la fundación se efectuó *"el 24 de diciembre de 1726… por don Bruno Mauricio de Zabala, al regresar de su expedición al Paraguay"*. Hemos celebrado este otro aniversario enviando docenas de almanaques al Secretario de Redacción de ***La Tribuna Popular***, con los mejores augurios para 1950.

1950

MEXICANO — De acuerdo a un programa del Cine Casablanca (enero 1º), la película **De pecado en pecado** es un *"verdadero ejemplo para los hombres a los que señala en el rumbo tremendo de sus locuras principales causantes de toda decadencia espiritual"*.

ENTERRADO — *Ponemos en conocimiento de los empleados de empresas de pompas fúnebres que no se trabajará el domingo 1º de enero por la tarde*. Este dato ya fué publicado en la columna Gremiales de ***El Diario*** (enero 2) pero interesa difundirlo antes de que sea tarde.

SINTÉTICO — En una revisión del medio siglo efectuada en una página de ***El Diario*** (diciembre 31), con textos y dibujos de M. Coppetti, se indican año a año los momentos estelares de esta humanidad. Bajo el rubro 1934 se señala tardíamente el descubrimiento del radium (1899) por Pierre Curie y su esposa, con la foto del marido y la anotación de que *"muere arrollado por un camión en 1934"*. Esa muerte fué cierta en 1906; la de 1934 es un dato biográfico de Marie S. Curie; la síntesis de ambas informaciones es una necesidad que sólo los periodistas entienden.

EMPATADO — La página deportiva de ***La Mañana*** (enero 19), bajo el título *"El Guaraní de Paraguay ganó en La Paz"*, incluye un telegrama de La Paz que comienza: *"El equipo paraguayo de fútbol Guaraní fué derrotado hoy por Ferroviarios local"*.

INFORMAL — Ha trascendido que una página periodística se comprometió a enviar varios almanaques al Secretario de Redacción de ***La Tribuna Popular***, para remediar algunos contratiempos oportunamente puntualizados. Aparentemente esa promesa fué hecha por gente sin palabra, habiéndose podido comprobar, como consecuencia, que la edición de ***La Tribuna Popular***, enero 3, martes, sólo está bien fechada en la primera página; las restantes, de la 2 a la 12, llevan fecha "martes 3 de diciembre", sin reparar en que ese día fué sábado. Ese almanaque es urgente.

BLA-BLA — El Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social difunde en un volante gratuito, impreso en carísimo papel ilustración, y bajo el rubro "Cultura Infantil en Parques Públicos", con escudo nacional, una misiva dirigida muy generalmente a los "Niños del Uruguay", donde se les comunica que los *"parques de la ciudad han abierto sus puertas para entregaros un contenido nuevo. En la fuente de belleza eternamente renovada que la naturaleza os ofrece, cada expresión de vida (árbol, luz, pájaro, insecto, flor) tendrá de hoy en adelante para vosotros una diferente y maravillosa significación"*. El volante no explica el nuevo significado de estas presencias milenarias, y termina su balbuceo con esta histórica exhortación: *"La armoniosa satisfacción de vuestros deseos os mostrará que vale la pena vivir y luchar para conquistar el bien que se desea. Y esta gloriosa realidad en la que ahora aprisionáis en vuestras manos la ilusión que tantas veces se alentó en ensueños, os dirá que, aún después de niños, debéis seguir soñando en un mundo de belleza y de bien, y poniendo vuestra voluntad, vuestro saber y vuestro esfuerzo para alcanzarlo. Que con ello habréis logrado vuestra felicidad y la de la patria"*. Debe ponderarse la altura de miras con que el Ministerio gasta su dinero para construir un mundo mejor.

PÓLVORA — La página editorial de ***El País*** (enero 27) desliza un comentario irónico sobre las terribles maravillas con que amenaza la ciencia, y entre las que incluye bombas, super-bombas, aviones a chorro, robots perfeccionados y *"submarinos horadando la tierra"*. Esta última no es ninguna maravilla; se trata sin duda de los subterráneos, y consta de varios coches motores que corren en muchas ciudades del mundo.

RESISTENCIA — Un telegrama de Córdoba nos comunica el episodio ocurrido en una mina, donde dos trabajadores se vieron asediados en un túnel por una repentina inundación. Según la versión de ***La Tribuna Popular*** (enero 18) *"los dos mineros soportaron 24 años el agua hasta la barbilla aferrándose a un tirante"*. El telegrama cree dramático que uno de ambos mineros se haya ahogado, sin advertir que la vida del otro es un intenso y más extenso drama.

CANJE — El Dr. Rafael Leónidas Trujillo, presidente de la República Dominicana, es muy censurado en estos días por toda América, a raíz de haber colocado a su país en un estado de pre-guerra con otros vecinos del Caribe, y a raíz de ser, también, un dictador. Una opinión contraria a esta mayoría es la del Sr. T.M. González Barbé, quien comenta en ***El Hogar Infantil*** (diciembre 1945), publicación cultural montevideana, el libro ***El pensamiento de un estadista***, del propio Trujillo. *"En esta obra observamos la fecunda obra de estadista y escritor que realiza el Dr. Trujillo, presentando páginas bien inspiradas y plenas de belleza literaria, amén de su fondo ampliamente social y humanista en la mayoría de ellas, demostrando además su preocupación por el engrandecimiento de su patria y elevación cultural de sus compatriotas"*. El libro fué gentilmente enviado al Sr. González Barbé por la Biblioteca de la Presidencia de la República Dominicana, y como se trata de *"ocho tomos de 400 págs. cada uno aproximadamente"* debe subrayarse el gran trabajo de lectura y análisis que se ha tomado dicho cronista para fundamentar su opinión contraria a la mayoría de los pensadores americanos.

FRITZ — Para la antología de voces nuevas en el idioma castellano, se deja constancia de que un ciudadano alemán de nuestro conocimiento suele referirse a la época convulsa en que vivimos bajo el rótulo "La Pompa Atómica".

FORMALES — Se reunió la Cámara de Diputados, por primera vez después de mucho tiempo, y lo primero que se puso en discusión fué si el receso quedaba automáticamente interrumpido por la convocatoria del Poder Ejecutivo, o si hacía falta una resolución expresa de la misma Cámara. *"Se discute el problema previo durante una hora en un ambiente confusional. Prevalece el segundo criterio. En consecuencia se pone a votación si la Cámara desea interrumpir el receso. Afirmativa: 61 en 62"* (Versión de ***El País***, febrero 9).

IMPRESIONANTE — El señor J.M. Fernández Saldaña relata en una reciente crónica (Suplemento de ***El Día***, febrero 12) los desastres en la costa, y que a través de las épocas, ha causado el pampero, viento terrible que arrasa embarcaciones y aumenta el peligro de rocas y bancos de arena. *"El día apocalíptico en que el Estuárico devolviera los muertos a la costa (escribí yo hace años en página que tengo por de las mejores de mi firma) la costa se cubriría de una muchedumbre de gente de todas las razas"*. Según la opinión del Capitán de Navío Francisco P. Miranda, a quien cita el autor, *"el promedio anual de los pamperos llegaba a principio de siglo al número de 20, habiendo momentos de soplar a 180 kilómetros por segundo"*. Pero el tiempo rectificó esa opinión, y en el famoso temporal de julio 1923, la velocidad del viento llegó a *"200 kilómetros por hora"*, lo cual parece asombrar al cronista como un exceso, aunque es tres mil doscientas cuarenta veces inferior a la velocidad de principios de siglo. A pesar de que el Sr. Fernández Saldaña no especifica las marcas del barómetro de 1923, no debe creerse que ese temporal fuera más terrible que otros; en el mejor caso, no se podrá igualar a la gran pamperada de agosto 1865, *"que duró 24 horas consecutivas, y en el curso del fenómeno el barómetro descendió 760 milímetros"*. Por lo menos en 1923 había presión atmosférica, mientras en 1865, y a juzgar por los informes del cronista, los barcos debieron salir volando hasta el apocalipsis.

FRENESÍ — Los siguientes son algunos párrafos de una carta dirigida por el exsenador Avelino C. Brena al Dr. Carlos Martínez Vigil, según fueran publicados en ***La Mañana***: *"Estoy terminando, ¡loado sea Dios!, el Código de la Radiocomunicación, con sus dos o tres gruesos volúmenes de Comentarios al Código de la Radiocomunicación, ambas obras únicas, y requeridas desde hace años por todos los países y por los diversos Congresos de Telecomunicaciones, como obras de grandes alcances y de universal utilidad. Yo creo haber dado en el clavo tan bien y tan hondo como aún hoy se dice que lo di cuando escribí las Normas Jurídicas en Materias Relacionadas con el Derecho Intelectual, libros esos que hoy muchos piden y comentan con gran satisfacción para mí; y cuando publiqué el Problema Pesquero en el Uruguay, libro que siguen pidiendo de todos los países. Pero no es sólo ese libro. Trabajo día y noche como un frenético, sin descanso, también en otros libros: en Timoteo Aparicio, un caudillo ya pronto para la estampa, en el Libro de Oro de Biografías de Servidores del Partido Nacional, que crece día a día vertiginosamente; en el Código de lo Monumental, y en sus tres volúmenes de Comentarios al Código de lo Monumental, también obra única y muy reclamada en Europa y América; en el Código de lo Funerario, y en sus tres o cuatro volúmenes de Comentarios al Código de lo Funerario, que desde hace quince años tengo prontos; en el Problema Rural en Uruguay, que procuro que sea una obra de extraordinario aliento que muestre el panorama social y económico del país, y en media docena de obras de menor aliento, como un estudio sobre Rivera, otro histórico-jurídico sobre el Cerro de Montevideo, otro titulado Desde los Umbrales de la Electricidad al Perfeccionamiento de la Radiocomunicación, otro Institución Legislativa de la Radiocomunicación en los Diversos Países, y otro con un centenar de proyectos diversos presentados por mí al Senado. Como creo que con eso basta, procuro cerrarme a otras sugestiones de mi propio espíritu. ¿Qué me falta en esas obras? Creo que a esta altura nada, o mejor dicho, muy poco"*. Sí: publicar tres volúmenes de Comentarios a las Obras Completas de Avelino C. Brena.

NATURAL — De acuerdo a un telegrama de Columbus (Indiana, EE.UU.) el presidente de una cadena de cinematógrafos protestó contra Ingrid Bergman y su agitada vida, anunciando que no exhibirá las películas de tan excelente actriz, para evitar que cunda la inmoralidad, y sosteniendo que *"los exhibidores son en general hombres de negocios que de ninguna forma merecen sufrir las consecuencias de los actos antinaturales de algunas estrellas"*. Algunos observadores, generalmente bien informados, señalan que entre los actos antinaturales de Ingrid Bergman figura un hijo natural, y los menos chismosos piensan, a mayor abundamiento, que la defensa de la estrella es perfectamente legítima, con o sin honrados hombres de negocios.

LAGUNA — En ***El Diario*** (febrero 9) un tranquilizador título nos informa que se considera dominado el incendio de los Montes de Piriápolis, e incluye un despacho de la Agencia ANI para comprobar que en tres o cuatro días más estará extinguido. Un cronista nos informa antes que *"el fuego llegó, inclusive, hasta la Laguna del Sauce donde se encuentra la Base Aeronaval"* pero éste es otro fuego y otro despacho de ANI, a quince kilómetros de aquél; en el sector intermedio el cronista se inventó otro fuego unificador, donde consumió sus conocimientos de geografía.

BLA-BLA — Una nota de quien sólo se identifica a sí mismo como el "crítico de arte" de ***El País*** (febrero 28) nos muestra algunas fotos en las que no importan tanto las obras de la escultora María Carmen Portela como su persona y las personas que la acompañan. En la nota misma comienza por importar el recuento de los pasos que dio el crítico de arte, quien señala que primero estuvo en Punta del Este y que luego *"nos prodigamos en procura de una entrevista en casa de la artista en Pocitos"*. A partir de esa línea, y por 29 centímetros de texto a dos columnas, importan las elucubraciones del crítico, según el siguiente tenor: *"Son figuras recias, fuertes y finas a la vez. Hay en todas una calidad expresiva que las une misteriosamente. Amor. Eso hay en estas obras de María Carmen. Amor por la materia que trabaja fervorosamente sin perder un instante de vista la dirección que lleva. Su parábola está expuesta y desde su iniciación marcha segura y sin apremios a donde quiere ir. Y no quiere ir más lejos ni más cerca. Sino llegar a las fuentes legítimas que le pertenecen. Llegar a expresar plásticamente lo que es su poema prefigurado*

y acariciado íntimamente por ser él el caudal vivo de su propia esencialidad". Esto no aclara mucho la dirección que lleva ni la parábola que está expuesta, omisión que el crítico de arte debió notar porque inquirió luego:

"–Alguna vez, usted va a ir a esa búsqueda, que va por la estética de espacio y volúmenes contrapuestos que suele acertar con expresiones sorpresivas... ¿Lo cree usted así?

– No... por ahora –nos responde– mi trabajo, si tiene algún valor, es el que pueda otorgarle la sinceridad..."

Es una buena respuesta, y algunos círculos opinan que es una indirecta. Pero el crítico de arte no lo notó, y continuó especializándose en el proceso psicológico de los artistas, materia en la que parece una eminencia: *"Esos conocimientos no se adquieren sino a costa de experiencias y de liberaciones sucesivas en que el espíritu debe ir desbaratando continuamente las solicitaciones exteriores para sobrevivir y conducir tenazmente sus propias corrientes hacia lo alto. Sólo una profunda fe puede acercar al artista las fuerzas que tal lucha extenuadora exige. El saber que está dando los rezumos de su propio ser para que ellos vibren en los círculos concéntricos innumerables que hacen infinito el tiempo"*. Quizás no esté claro, pero con unas cuantas notas gráficas (más esculturas y menos críticos de arte) el lector de ***El País*** quedará debidamente informado sobre las virtudes artísticas de la reporteada.

ROBOT — "Necesito muchachas a máquina y mano, taller confección sastre. Arenal Grande 2466/4" (Aviso en ***El Día***, febrero 28).

CORSO — Antes leíamos la Sección Policía de los diarios para enterarnos de los delitos y de las capturas, pero desde que ***El Día*** comenzó a aprovecharla para hacer editoriales, debe recomendarse su lectura para conocer, con precisión informativa, las fuentes mismas de los males sociales. En la edición de febrero 18, y luego de criticar severamente la institución de las patotas, el redactor critica la mala educación colectiva, atribuye los desvíos de conducta a motivos de ambiente y de educación, y enumera algunos antros: las barriadas, los cafetines, el alcohol, las cárceles que son escuelas del delito, los albergues de menores, que son ambientes promiscuos, los métodos pedagógicos de enseñanza, que descuidan la formación moral, el fútbol, que adultera en la práctica sus normas de juego limpio, la carreras, no por el juego (que ***El Día*** no critica) sino porque da lugar a maniobras, los políticos, que usan de la tribuna para agraviar, y, desde luego, el comunismo, que según ***El Día*** *"valida todas las malas artes que encanallecen al hombre"*. A esta altura no es justo que se encarcele a los patoteros; para ir a las fuentes del delito, deberá reprimirse la acción de toda la sociedad, incluidos los cronistas policiales.

INFORMATIVO — En toda la prensa nacional se ha recibido el saludo de ***Noticias!***, año 1, N° 1, al que no podríamos llamar publicación ni semanario, porque se califica a sí misma de *"magazine en circulación"*, sobre el lema *"Jamás serviremos mejor a la causa de América que con nuestro puro pensamiento de periodistas"*. Está fechado en Punta del Este, enero 1950, *"en el siglo del Gral. José G. Artigas"*, pero más sorprendente es el editorial, firmado por la Dirección, donde anuncian que en el futuro se ocuparán de los balnearios, hoteles, comercios e industrias, ***"cuya categoría merezca nuestra acertada colaboración"***. Hemos buscado a través de doce páginas el puro pensamiento del director responsable, Sr. Mario Peluffo, pero encontramos que una docena de hoteles, paradores y otros comercios merecieron toda su acertada colaboración, no quedando más que unos centímetros para las noticias y el puro pensamiento editorial, donde se protesta contra los excesos del tránsito, los avisos antiestéticos, los yuyos en la rambla y otras contribuciones a la causa de América. Curiosamente se le dice a la Caja Nacional de Ahorro Postal que le convendría habilitar Agencias en los balnearios, y que debe subsanar con premura esa anomalía, pero el magazine no se ha enterado de que funcionan agencias en Piriápolis y Punta del Este, probablemente porque vive, de veras, en el siglo del Gral. Artigas. Al retribuir el saludo de ***Noticias!***, confiamos en que sus próximos números atiendan a la realidad de Punta del Este, y sean un tábano que se mantenga despierto.

CARIBBEAN-SEA — La Editorial El Diario de Santiago, República Dominicana, publicó un conceptuoso libro titulado ***Pensamiento a Trujillo***. La obra se divide en dos tomos de 500 páginas cada uno y da cabida nada menos que a 3.000 pensamientos (todos diferentes) a propósito de don Rafael L. Trujillo Molina. Los autores son 3.000 pero todos coinciden en elogiar al Jefe Supremo. Se compuso este libro colectivo en ocasión de bajar Trujillo de la presidencia cuando se iba para no volver, en 1938 (claro que ya está de vuelta con el sable en la mano) y a ese abandono del poder, quienes ofrecen el libro le llaman: *"una prueba más de vuestra elevada condición de Apóstol y Maestro"* y agregan después muertos de sinceridad *"Señor, creed que todo cuanto os hemos dicho es la fiel expresión de la verdad"*. Cualquiera de los "pensamientos" son flores para esta sección, pero bastarán dos o tres para enterarse de la fiel verdad. Julieta Hernández escribe –invertida en la construcción–: *"El pensamiento mío, estático se queda, al sentir cómo vuela la ilusión que en mí creara la nunca superada ejecutoria vuestra. Mi alma herida cual paloma, al conjuro de esta emoción ya trunca por vuestra resolución al no querer seguir cubriendo la amada tierra nuestra con el beatífico manto de vuestras nunca bien cantadas glorias, justo es que plegue sus alas y se hunda presurosa en el vacío donde quizás pueda añorar eternamente ese acuerdo aunque me falte el calor que recibiera de tan amplio nido. Nunca pareceréis en el recuerdo agradecido de vuestro pueblo, ¡oh magnánimo Padre de la Patria Nueva!"* (t. II, página 56.) Abrimos al azar este segundo tomo en la página 285. Allí, Blanquita Conde, que se sorprende con razón de que un presidente deje el poder, escribe: *"Si desgarradora ha sido para todos los dominicanos la irrevocable determinación del Generalísimo Trujillo Molina de separarse del Poder Público a partir del 16 de agosto próximo, la defraudación de nuestras esperanzas no nos ha impedido ponderar el alcance civilista de ese gesto único en nuestra historia, dado contra el clamor de los hombres, el anhelo de los niños y la insistencia perfumada de las mujeres, gesto que coloca a nuestro glorioso mandatario en 'la más alta cima de la propiedad civil'."*

DEMASIADOS ANIMALES — El Sr. Juan Pastor Benítez define la literatura de Fernán Silva Valdés diciendo: *"Su labor literaria es vasta, enjundiosa; hay estrofas*

que parecen relinchar como baguales"; "…hay salud como en el campo y fuerza como en el toro y libertad como en las alas del teru-teru"; "Ha mamado en las ubres de su rara y no ha crecido con biberón." Un poco atrasado de noticias opina que pertenece a la penúltima generación literaria en la cual brillaron Rodó, Pérez Petit, Reyles, Javier de Viana y cuya estrella parpadeante se llama Juana de Ibarbourou y confiesa admirarlo por ser *"poeta de pelo en pecho"* y porque *"sus versos arañan el corazón, estimulan sueños hermosos"*. Este elogio zoológico y capilar también parece relinchar como los baguales. (Ver ***El País***, domingo 23 de abril.)

FAMILIARIDAD EXCESIVA — Inagotable e imprevisible, la Sección de Avisos Clasificados de nuestro colega ***El Día***, anuncia en su edición del 16 de marzo, en la parte de "Servicio Doméstico Solicitado": *"LIGA Damas necesita sirvienta para 2 pers. Trato familiar. Gratis. 9 de abril 1691, casi Sierra y Miguelete"*. Indudablemente, la congelación de los salarios a cero grado configuraría un verdadero desiderátum para muchas patronas resueltas a combatir la inflación. Pero teniendo en vista que nadie se presentaría a un aviso económico donde se pidiera *"Dos sirvientas para una sola persona; tratamiento protocolar y solemne; se les cobrará 30 pesos por mes a cada una"*, consideramos que la tesis de esta LIGA de Damas (que entre todas no juntan un cobre, según se ve) presenta perspectivas interesantes. De todos modos, y aun a riesgo de incurrir por nuestra parte en comentarios gratuitos, nos atrevemos a afirmar que aquí lo económico no es el aviso, sino las damas de la Liga. Y que nada autoriza a emplear tanta familiaridad con las candidatas a fámulas. Quienes ante la perspectiva de tan exiguo salario pensarán, sin duda, suspirando, aquello de que "más aceite da un ladrillo".

PUNTUALIDAD — La gente no se hace idea de lo difíciles que son las actividades de propaganda electoral. Sobre todo desde que le dieron el voto a la mujer. Y desde que los colorados resolvieron ir a la elección con tres listas...
El profano puede no obstante formarse una noción de lo espinoso y arduo del asunto, con sólo consultar ***El Día*** del 24 de mayo. Bajo el título de *"GRAN COMISIÓN NACIONAL FEMENINA PRO CANDIDATURA CESAR MAYO GUTIÉRREZ A LA PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA"*, dice textualmente lo que sigue: *"Para continuar considerando los trabajos preparativos al gran acto de proclamación de nuestro candidato, se cita hoy, 24 de mayo, a las 20 horas, en el que se realizará hoy, a las 20 horas, se llevará a cabo hoy, a las 20.45 hs., para hoy miércoles en El Día, 2º piso, a las 19 horas especialmente a las siguientes integrantes: etc., etc."*
Claro, así cualquiera hace ir a las mujeres. Curiosas ellas van aunque más no sea para saber a qué hora fué la reunión y jugarle a la cabeza. Y si después de todo alguna va y sale votando, como suele suceder, por Martínez Trueba, lo que es yo, qué quiere que le diga, opino que hay que matarla...

CADA COSA EN SU LUGAR — *"Celebrando un nuevo aniversario de la efemérides británica del Empire Day* –dice ***El Plata*** del 24 de mayo último– *se realizará hoy una emotiva ceremonia evocativa que será trasmitida por Radio Carve desde los salones del Palacio Díaz, sitos en el Palacio Díaz…"* El saber no ocupa lugar y bueno es ir conociendo que los salones del Palacio Díaz están en el Palacio Díaz. Porque aunque todo esto no tiene nada que ver con el color del caballo blanco de Napoleón, nunca faltan avivados que andan diciendo por ahí que los salones del Palacio Díaz están en el Palacio Salvo o viceversa.

PATRIOTISMO — Entre los muchos homenajes que se le tributarán a Artigas en este año, no serán, sin duda, los menos importantes las perlas que se le dediquen por la prensa nacional. En este aspecto ***El País*** (13 de mayo) parece haber tomado la delantera, con ejemplar decisión, al observar complacido y con encomiable espíritu patriótico que *"se viene produciendo en la Argentina un justiciero movimiento de reivindicación y enfoque imparcial de la personalidad de nuestro prócer máximo"*.

A algunas otras iniciativas, declara, *"se agrega ahora la moción presentada en la Cámara de la Provincia de La Plata para levantar un monumento a Artigas en la ciudad del mismo nombre"*. La moción es excelente y conmovedora. Y en el caso de que existiera alguna Provincia de La Plata, no nos extrañaría nada ni nos parecería nada mal que tuviera algún monumento. Y hasta que quedara bonito.

COQUETERÍA —Siempre sobre el mismo tema de los homenajes al Caudillo de la causa federal y republicana, insiste en disparatar ***El Plata*** del 25 de mayo. (Nótese que la fecha también es histórica.) *"El 19 del mes próximo*, establece muy suelto de cuerpo, *es aniversario, del nacimiento de Artigas. Excepcional aniversario, porque se cumple un siglo del día en que vio la luz el recio varón que había de darnos, no sólo patria sino el concepto de la libertad que es nuestro orgullo… y nuestro bien"*.
¡Qué bien! La pena que además no nos dio el concepto de la cronología histórica. Y por cierto que tiempo le sobró. Porque habiendo nacido en 1850 y habiendo muerto de 86 años, no hay duda de que vivió hasta la época de la Revolución Española, asistiendo personalmente al Golpe de Terra y al Campeonato Mundial de Fútbol de 1930. ¡Sí, señor! Según ***El Plata***, Artigas vio jugar a Scarone…

SILENCIO ABSOLUTO — Sabido es que ni las cosas más solemnes o tristes (ni la muerte misma) se escapan del disparate de redacción. No es de extrañar, por consiguiente, lo sucedido en el Ciclo Artiguista, organizado por la Biblioteca Popular Artigas de Colón. Dice ***El Diario*** del 24 de mayo que en su inauguración *"actuó el conjunto de música de cámara del SODRE, interpretando el cuarteto en fa mayor de Beethoven, y en segunda parte 'Poema de Cortinas' y 'Triste' y 'Flores del Campo' de Fabini"*.

"Al ejecutarse estas dos últimas composiciones –agrega– *el público guardó emocionado silencio en homenaje al ilustre músico desaparecido."*

No sabemos qué pasó antes, cuando tocaban lo de Beethoven. Tal vez por ignorar que Beethoven también está muerto, el público omitió el "respetuoso silencio" y se dedicó a charlar fuerte sobre la delantera que deben llevar los celestes al campeonato mundial de fútbol de Río. Yo, qué quieren, diría que Ghighia, Pérez, Míguez, Schiaffino y Vidal…

ACLARACIÓN — Como a todo el mundo consta, la Dirección del Museo Municipal de Salto ha organizado un certamen de poesía "General Don José Artigas", cuyas bases, redactadas posiblemente con alguna premura y cierta natural nerviosidad, circularon profusamente en el país. Pero en las cuales –¡oh

condición humana!– se deslizó más de algún error, que la entidad organizadora aclaró después. El texto de la enmienda, mejor en este caso que el soneto, puede consultarse en ***El País*** del 27 de mayo. Por ejemplo: *"Al decir en verso libre se ha querido expresar que los autores podrán elegir la forma métrica que deseen, y construir sus versos asonantados o aconsonantados, o con, o sin rima, o como en los versículos de Walt Whitman"*. Algún idiota afirma por ahí, claro, que los versículos de Walt Whitman pueden tener o no tener rima, pero que no les cabe ninguna tercera posibilidad. Pero no importa. Por encima de todo está el capricho, divino capricho del artista. Y auguramos desde ya el triunfo al genio caprichoso que presente a la vez un soneto que lo sea y no lo sea, libremente, construido con y sin rima y como en los versículos de W. Whitman, asonantados y aconsonantados, que después de todo, la métrica y el saber no ocupan lugar. Sobre todo cuando no se sabe ni de qué se conversa.

FRIOLENTOS —En la página de Avisos Económicos de ***El Día*** (24 de mayo) y bajo el rubro claramente limitativo de "Venta de abrigos de piel", puede consultar todo lector curioso el siguiente ofrecimiento: *"Vendo equipo agrícola en perfecto estado. Tractor Cletrac A, Arado J. Dére, 6 discos, sembradora J. Deere 24 discos, cosechadora Automotriz Deering 123. Dirigirse por carta a Somme 1642"*. Nos imaginamos que sólo se habrán hecho presentes señoras de estatura elevada.

INFINITESIMAL — *"Tragedia mínima hubo en Alemania"*, anuncia EL PLATA del 21 de mayo en su página 14. Bajo este título confortador, y a renglón seguido, comienza: *"Sesenta y una personas, que se sepa, han muerto ayer en la mina de Rotthausen, etc."*
Es un punto de vista.

PRACTICIDAD — En las "Consideraciones sobre los nuevos planes de estudio de la Universidad del Trabajo del Uruguay", que aparecen como prólogo del volumen donde dichos planes se recogen, el Arquitecto Luis O. Nunes, Director General de aquella casa, formula interesantes opiniones sobre los fines de la enseñanza impartida en ella. No satisfecho, sin embargo, se extiende luego también sobre la Enseñanza Secundaria, para emitir algunas declaraciones sorprendentes. Expresa, por ejemplo:

"A pesar de estas tendencias pasajeras y muchas veces improvisadas, (las que pretendían imprimir a la enseñanza carácter utilitario) *lo substancial de la Enseñanza Secundaria se salvó; y es así como esta enseñanza sigue proporcionando la educación mental que NO DEBE NI PUEDE servir concretamente para nada"*.

Optimista e irrefutable (por lo menos con razones) la conclusión nos deja, sin embargo, planteada una interrogante que, seguros de una tajante respuesta por parte del Arq. Luis O. Nunes, no nos resistimos a comunicar; es ella la siguiente: ¿Es fatal que los Directores Generales, tampoco deban ni puedan servir concretamente para nada?

FLAMARIÓNICOS — Colgado en más de un bar hemos podido leer el cartelito que anuncia:

EXTRA
INVASIÓN DE PARACAIDISTAS
en el extraordinario Festival del Domingo 5 de noviembre a las 14 horas en Melilla.
A beneficio del Precursor del Paracaidismo Nacional
CARLOS ALEJO RODRÍGUEZ
(PARA LA ADQUISICIÓN DE PARACAÍDAS)

El cartel en cuestión, que incluye retratos de paracaidistas uruguayos y argentinos que intervendrán en el "Extraordinario Festival", termina con una gruesa línea donde los organizadores pasan de golpe de paracaidistas a meteorólogos, y de precursores a videntes del porvenir. Establece ésta, en efecto, la siguiente y sorprendente novedad:

POR CAUSA DEL MAL TIEMPO SE EFECTUARÁ EL DÍA 12 DE NOVIEMBRE

Pero, entonces… ¿por qué lo anunciaron para el 5?

CHORRA — EL PLATA (9 de octubre último), cuenta la historia de una grandísima yegua, que se puso según parece la ropa del jockey, dejándolo en traje de baño de ninguna pieza.

"La yegua Sabrosa –dice el título– *intervino en la quinta carrera luciendo chaquetilla negra, bandas cruzadas y gorra verde. La écurie Don Ángel, a nombre de la que figura en el programa la hija de Spiantó, fué multada en cinco pesos, de acuerdo a lo que establece el art. 841 del Reglamento de carreras"*.

Hubiéramos dado gustosos otros cinco pesos por saber qué tal le quedaban a Sabrosa, hija de Spiantó, la chaquetilla y la gorra.

TRIUNFAL — ***El País*** de 13 de Noviembre da cuenta de la pelea realizada en Buenos Aires entre los púgiles Guillermo Giménez y Ángel Olivieri, estableciendo que *"Giménez… sufrió una herida en el cuero cabelludo a raíz de un cabezazo de su rival... Debido a la cantidad de sangre que perdía Giménez, al finalizar la sexta vuelta, los segundos de éste solicitaron la presencia del médico, quien decidió suspender la pelea"*.

El cable, que aclara además la derrota de Giménez por k.o. técnico, se titula, no obstante, obstinadamente, *"Reaparición triunfal del púgil Guillermo Giménez"*. Vaya Dios a saber cómo hubiera quedado el pobre Giménez si su reaparición hubiera sido menos afortunada.

Punta del Este

(1951-1952)

Las olas y el viento

Los primeros festivales de Punta del Este

Los festivales internacionales de cine que tuvieron lugar en Punta del Este, en los veranos de 1951 y 1952, fueron eventos controvertidos. Por un lado diversos sectores los atacaron debido al amplio apoyo gubernamental, que suponía asignar dineros públicos a una iniciativa privada vinculada con negocios turísticos e inmobiliarios. Pero por otro lado su programación permitió el primer desembarco en el Río de la Plata de muchas obras esenciales, varias de las cuales fueron adquiridas luego para ser distribuidas en la región precisamente a causa de la repercusión que tuvieron en los festivales. El ejemplo emblemático es el de Ingmar Bergman, que asombró a la crítica local en el festival 1952 con su film **Juventud, divino tesoro** (*Sommarlek*). Esa repercusión motivó la importación de sus otros films y culminó en diversos ensayos que constituyeron efectivamente la primera apreciación seria recibida por la obra del cineasta fuera de su país. Pero los festivales también facilitaron la llegada de obras de Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Jean Cocteau, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Akira Kurosawa, Max Ophüls, Alf Sjöberg y Luchino Visconti, que eran, sin error, lo más importante que estaba produciendo el cine de esos años. Además, en muchos casos (Antonioni, Bresson, Kurosawa) los nombres mismos suponían un descubrimiento, ya que sus films previos no habían llegado a estrenarse en la región. Por primera vez, el cine norteamericano, habituado a dominar la exhibición comercial, quedó opacado en cantidad y calidad, una impresión que era representativa de lo que efectivamente estaba sucediendo en el mundo en ese momento preciso de la historia del cine.

Para H.A.T., que estaba mejor informado que la mayoría de sus colegas y aún no había tenido oportunidad de cubrir un festival internacional, ambos eventos eran insoslayables. En la certeza de que la página de ***Marcha*** tenía que ofrecer la mejor información posible sobre ellos, asumió con Hugo Alfaro una cobertura exhaustiva que les demandó un despliegue de dinamismo lindante con lo inverosímil. El dato mayor es que al hacerlo enfrentó concientemente a la propia dirección de ***Marcha*** porque Carlos Quijano se contaba entre los opositores más acérrimos del evento y hubiera preferido que su semanario lo tratara con displicencia o lo ignorase por completo. La insurrección de H.A.T. puso a Quijano en una encrucijada: sostener en los hechos sus convicciones progresistas y respetar la independencia de criterio de su redactor, o bien echarlo a patadas y arriesgarse a quedar como un autoritario. Eventualmente eligió lo segundo.

Punta del Este 1951

En una breve nota publicada medio siglo después del evento[1], H.A.T. recordó sus orígenes:

"La iniciativa del festival surgió hacia 1950 y tuvo como principal promotor a Mauricio Litman, un argentino que cada día lanzaba alguna idea nueva y que en apariencia representaba a cuantiosos capitales. En los meses previos Litman había logrado que inmensos terrenos de Punta del Este fueran acondicionados con árboles, jardines, paseos y numerosos bungalows para alquiler o venta. Su logro mayor fue establecer el Cantegril Country Club, un vasto edificio con salas de juego (bridge, canasta), prolongado a canchas de tenis y amplia piscina. El club congregó como socios a los residentes más adinerados de Punta del Este.

Con los precedentes de Venecia y de Cannes, agregar un festival de cine suponía dar un prestigio internacional al balneario, lo cual exigía no sólo películas, estrellas y personalidades sino también ejecutivos del cine y prensa extranjera. A los contactos locales con embajadas y con distribuidores cinematográficos se agregaron los viajes del Arq. Alberto Ugalde Portela, principal delegado diplomático de Litman. Las gestiones fructificaron con Francia, Gran Bretaña, Italia, Brasil, Estados Unidos y México. No se incluyó a Argentina por el buen motivo de que el presidente Perón, que estaba en el poder desde 1946, había restringido los viajes y los negocios entre Argentina y Uruguay, entre varias medidas políticas de su gobierno. Paralelamente a esas gestiones Litman hizo construir el cine Cantegril, en terreno contiguo al club, y esa fue una tarea mayor, donde arquitectos, capataces, albañiles y diversos técnicos trabajaron turnos durante 24 horas. En la tarde de la inauguración se estaban ajustando las butacas y completando pinturas y decorados.

Litman consiguió desde el comienzo la colaboración del gobierno uruguayo, lo cual era necesario para eliminar trámites aduaneros y se prolongó el apoyo financiero para los muchos gastos de viajes, alojamientos, comidas, fletes, agasajos. Había un centenar de invitados. El gobierno compartió la idea de que el festival "pondría al Uruguay en el mapa", como llegó a decirse entonces. Entre las autoridades superiores del festival, con o sin cargo expreso, figuraron jerarcas del Ministerio de Relaciones Exteriores y de la Comisión de Turismo, junto a las comisiones formadas por distinguidos vecinos de la zona. De hecho, hubo demasiadas autoridades. El boletín diario imprimió en sus tapas el detalle de una Comisión Organizadora de ocho miembros (ninguno de los cuales fue Litman ni Ugalde), más siete subcomisiones integradas por un total de 23 personas, a cargo de programación, relaciones públicas, actos culturales, fiestas, hospedajes, espectáculos y premios. Allí se distinguieron, entre otros, los nombres de Roberto Fontaina, Elías Ciurich, José Pizzorno, Julio E. Bengoa, Bernardo Glucksmann, Miguel Páez Vilaró, Edda Palacios de Anchorena. Varias personalidades integraron dos o más comisiones. Además hubo un comisario general del festival, un gerente de sala y un pequeño comité de asesoramiento y fichas técnicas, a cargo de directivos de Cine Club del Uruguay.

[1] ***El País Cultural***, 26 de enero 2001.

Como cabía suponerlo, la abundancia de autoridades creó algunos contratiempos, confirmando la antigua definición del camello: "un caballo dibujado por un comité". Fue frecuente que cada día, a lo largo de tres semanas, una pequeña asamblea al aire libre debiera decidir la programación de la fecha siguiente, la colocación de una película en función vespertina o nocturna, la creación de funciones adicionales en la mañana o en la trasnoche. Los horarios suponían jerarquías distintas.

Buena parte de esos contratiempos estaba en la naturaleza misma de todo festival, como llegaron a saberlo quienes concurrieron a otros, empezando por el de Mar del Plata en 1959. Es difícil ajustar y anunciar la programación completa si se tropieza con películas que no llegan en la fecha prevista, o que deben ser cambiadas de fecha y de hora para coincidir con la presencia de un invitado que sólo se queda tres días y que pronuncia sus exigencias. Es difícil prever las invitaciones para una fiesta en un local de capacidad limitada, que invita con bebidas, y es aun más difícil discutir con un periodista que llega a la fiesta sin invitación y amenaza con una nota condenatoria si no se lo deja entrar. La indicación de los colegas era así: *"Tenés que presentarte en la puerta con tu carnet de periodista. Si te dejan entrar, todo está bien. Y si no te dejan, eso es nota".*

También es difícil organizar recepciones sin interferir con la programación o con lo que otros han organizado para la misma fecha. Es difícil evitar que un invitado llegue a su butaca con el quinto vaso de whisky en la mano (lo hizo Trevor Howard en el festival de 1952). Es difícil dar transporte, excursiones y entretenimiento a un centenar de invitados extranjeros, lo cual provocó algunos ocios y motivó que la maliciosa periodista France Roche (de France Dimanche*,* France Soir *y* Elle*) escribiera después que el festival fue "un campo de concentración para millonarios".*

La frase exageraba, pero tenía un fondo de verdad. Las distancias de Cantegril a Punta del Este o a Maldonado habrían exigido un formidable servicio de locomoción para mejorar la vida social o los paseos de las docenas de invitados que a menudo se vieron recluidos en el club o en bungalows. Las limitaciones de transporte fueron aun más graves para los periodistas y fotógrafos que debían cubrir las reuniones, los paseos y las dos o más funciones diarias, así como dormir y comer. El festival no atendió mucho a esa clase social inferior, la cual descubrió que los ómnibus y taxis de Punta del Este eran el símbolo de la escasez y no funcionaban a la medianoche.

Pero había hechos a cubrir, en parte porque el público quería saber qué estaban haciendo Joan Fontaine, Gérard Philipe o Cantinflas y en parte porque los gobernantes estaban allí. En marzo terminaba la presidencia de Batlle Berres y debía ascender Andrés Martínez Trueba, quien a su vez se disponía a dejar su sitio a un futuro gobierno de presidencia colegiada. Esa era una novedad política interesante para el periodismo extranjero. En un mediodía de sol, Martínez Trueba se sentó en un jardín frente a un arco de curiosos y comenzó a explicar historia y planes de una presidencia colegiada que estaba por nacer. Vinieron las preguntas en inglés, italiano, francés y castellano, pero Martínez Trueba no dominaba los cuatro idiomas. La activa periodista uruguaya Giselda Zani se adelantó a ayudar, tradujo preguntas y respuestas, recibió en seguida una silla al frente. A los cinco minutos, Martínez Trueba seguía con atención, pero en silencio, las explicaciones que Giselda brindaba a la prensa extranjera sobre historia y planes de una futura presidencia colegiada. Quien lo haya visto no lo podrá olvidar.

El extendido apoyo oficial provocó una oposición. Fue frecuente la objeción a un festival para "minorías selectas", con entradas por invitación y un régimen de tarjetas o vales que fueron insuficientes y que originaban agitadas gestiones en la puerta del cine. Pero a la inversa, un régimen más abierto, con entrada paga, habría sido imposible por la capacidad de la sala. En posteriores festivales extranjeros, como los de Mar del Plata, quedó demostrado que una vez que se despierta la demanda popular no hay otra forma de satisfacerla que habilitar seis o siete salas, aumentar la cantidad de películas y dar funciones distintas y simultáneas, repitiendo algunos títulos. En Cantegril, esa fórmula no habría sido posible.

Más dura fue otra oposición al apoyo gubernamental. En el semanario Marcha*, con varios artículos editoriales, Carlos Quijano objetó la realización misma del festival. Lo vio como un derroche de dineros oficiales, como un indebido aporte a una empresa inmobiliaria privada, como un síntoma de la frivolidad y la "tilinguería". La posterior rendición de cuentas, donde el Estado aparecía pagando los whiskies y las llamadas telefónicas de larga distancia, dio cierta razón a Quijano. Otros pensaron (incluso dentro de* Marcha*) que el acontecimiento cinematográfico no debía ser soslayado. Y en última instancia, fue verdad que aquel festival de 1951 puso a Uruguay en el mapa.*

De un modo que fue típico en toda su carrera periodística, en el último párrafo H.A.T. habla de sí mismo sin mencionarse ("otros pensaron", dice) y más arriba desestima hechos relevantes que lo tuvieron por protagonista. Cuando refiere como al pasar a "*un crítico que llega a la fiesta sin invitación*" omite decir que él y Alfaro hicieron su trabajo en el festival pagando sus propios costos (viajes, comidas, hospedaje) y colándose en todas partes porque no sólo carecían del apoyo económico de ***Marcha*** sino también de la organización del evento, que muy deliberadamente había decidido no invitarlos.

Lo que sigue es una compilación de las notas que H.A.T. dedicó al primer Festival. Todo el material se publicó en ***Marcha***, entre el 16 de febrero y el 16 de marzo de 1951. Dado que los films exhibidos en el evento aún no habían sido estrenados comercialmente y una mayoría no tenía aún título definitivo en castellano, se han mantenido todos los utilizados en el texto.

Festival

Ayer jueves 15 debe haber comenzado en Punta del Este el certamen cinematográfico, exhibiendo en función vespertina **José Artigas. Protector de los Pueblos Libres**, producción uruguaya que dirigió Enrico Gras, y cuya presencia es aparentemente simbólica, puesto que Uruguay no presenta films al concurso. Al cierre de esta edición quedan aún muchos detalles por aclarar sobre este festival, y es presumible que durante su mismo desarrollo se vayan regularizando la programación (que no está decidida), la visita de personalidades (hay varios en duda) y la labor del jurado (que no está totalmente integrado).

PERSONALIDADES. Ha causado una desazón pública la noticia de que no vendrían algunos nombres famosos, que se barajaron con insistencia hasta hace quince días. Se omiten ahora de la lista nada menos que Ingrid Bergman, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Jean Cocteau, Orson Welles, Edwige Feuillère, Suzy Delair y Dolores del Río. No debe formularse reproche, sin embargo, a quienes tramitaron esas visitas y fracasaron en la empresa. En Europa debía explicarse, para empezar, qué es el Uruguay, qué es Punta del Este y qué sentido puede tener el programado festival; no existía adecuada propaganda de planes que eran públicos aquí en agosto e ignorados allá en enero; no se podía, tampoco, tratar con una organización central, sino que era necesario visitar por separado a cada una de las personalidades. Ocurrieron así las negativas iniciales que después se retiraron cuando se conoció el ejemplo ajeno (caso de Inglaterra, que aceptó la invitación al saber que Francia la había aceptado), y ocurrieron, también, con más abundancia, las aceptaciones iniciales que después se retiraron, porque quien no encontró su propia enfermedad la encontró en su familia, o volvió cansado de una gira, o recibió propuestas de contratos, o no pudo terminar a tiempo el trabajo en que estaba empeñado. La proximidad de otros festivales europeos, y la circunstancia de que estos meses de verano ocioso en el Sur sean en el Norte un laborioso invierno, colaboran en los resultados. Esta es, por otra parte, una experiencia que cabe aprovechar para los próximos festivales de Punta del Este, ya entrevistos para la lejanía.

No son tampoco deficientes los nombres de quienes realmente vienen. El rubro vistosidad y cara conocida queda bien cumplido con Gérard Philippe, Joan Fontaine y Pedro Armendáriz; más importantes son, sin embargo, los productores, directores de producción, empresarios cinematográficos, cuyos nombres significan poco para el gran público. Son ellos quienes podrán hacer una valorización de la importancia que tenga el festival, de la posibilidad de hacer en el país un cine mixto o internacional (al estilo del que progresa en Europa) y, en definitiva, de la concurrencia o ausencia a los próximos festivales. En este sentido, son esos visitantes un jurado natural; ningún esmero de organización será excesivo para cumplir este compromiso, y ninguna propaganda escrita para nuestra pasiva prensa y nuestro curioso público, podrá sustituir a la propaganda que dicten los hechos mismos. Parece indispensable disipar el aire de continua confusión con que se ha trabajado hasta ahora.

PELÍCULAS. Sería necesario dejar de lado todos los anuncios, las postergaciones, los problemas de contratos, los embarques, despachos de Aduana, subtítulos, ins-

cripciones para el concurso y para la exhibición fuera de él. Algún pedante señaló ya que "Kafka abunda en Punta del Este", pero ni siquiera eso es seguro. Entre las películas americanas se incluyeron **Fallen Idol** y **The Third Man**, siendo ambas inglesas y ambas del director Carol Reed, después se aclaró que estas producciones británicas (de Alexander Korda) debían ser distribuidas, contractualmente, por la Selznick Releasing Organization, que es la empresa americana; después se certificó que los títulos eran excluyentes, y que sólo se podía exhibir uno (y se señaló a **The Third Man**); después se eliminaron ambos títulos de la lista inglesa y de la americana, aclarándose que no existía el necesario acuerdo entre productores y distribuidores; después, y apenas en la tarde del miércoles 14, se anunció, de excelente tinta, que **The Fallen Idol** se exhibiría hoy viernes en función vespertina y fuera de concurso. Este tipo de problemas complicó la vida a media docena de funcionarios del festival, y nunca se sabrá bien (ni importará por este año) el motivo real de que Argentina no participe en el certamen: primero se aseguró que su posición oficial y presidencial era ignorar Punta del Este, después se acordó enviar tres películas y una delegación bastante femenina, después se emitió un comunicado puntualizando que las películas argentinas terminadas ya estaban exhibidas en Montevideo, y que las no terminadas tampoco estarían prontas a tiempo, por lo que sólo correspondía retirarse del certamen.

Este rubro será también, como cada minuto de los próximos veinte días, una experiencia para el futuro. Este año se luchará con películas que aún no llegaron al país, o que no tienen subtítulos castellanos; quienes manejan la información y la programación tropezarán, como hasta ahora, con la falta de datos y con los rumores contradictorios, y, a la larga, se saldrá del paso como lo disponga la buena o mala suerte. El próximo año se podrá ser más exigente, y se descartarán del certamen las películas que no estén en el país, completas y con títulos, en el plazo fijado; se conseguirán fichas técnicas (director, libretistas, música, fotografía, intérpretes), en las fuentes de origen; y cuando proceda dar a publicidad las notas biográficas de los realizadores, se intentará que los datos sean exactos, que los títulos originales de films no sean traducidos literal y erróneamente al castellano y, en definitiva, que se trabaje sobre bases responsables. Eso supone tiempo, organización y solvencia, bajo la responsabilidad del Estado, y no de catorce autoridades superpuestas que ejercen el caos a fuerza de buena voluntad.

Se ha comunicado que la función nocturna de hoy viernes se ocupará con **Harvey** (americana, James Stewart), la vespertina del sábado con **El portero** (mejicana, Cantinflas) y la nocturna del sábado con **Souvenirs perdus** (francesa, Suzy Delair), ignorándose los programas inmediatos. La mejor información que puede brindar esta página versará sobre las películas que sus cronistas hayan visto, y todo adelanto es un tiro al aire.

JURADO. Es totalmente nacional (se dice que a solicitud de la delegación de Hollywood), se compone de quince miembros (que son muchos, pero al principio se hablaba de treinta) y está adecuadamente elegido. Con el mejor criterio, se eligió buena dosis de jurados versados en cine, y aunque haya nombres objetables, el conjunto parece satisfactorio. De los quince, se hicieron públicos catorce nombres: Juan Carlos Álvarez Olloniego, crítico cinematográfico (de ***Clima***) y estudioso del cine; Lauro

Ayestarán, musicólogo de renombre y cronista de cine durante varios años; Juan León Bengoa, autor teatral; Gastón Blanco Pongibove, de Cine Universitario; Jaime Botet, de Cine Universitario; Carlos García Arocena, arquitecto; Eugenio Hintz, de Cine Club; Mauricio Müller, crítico musical (***Marcha***); Florio Parpagnoli, arquitecto, músico, cronista de artes plásticas (***Marcha***); Andrés Percivale, crítico cinematográfico (***El Día***); José Ma. Podestá, crítico cinematográfico durante muchos años (***La Razón***, ***Uruguay***), conferenciante y estudioso del cine; Horacio Sánchez Rogé, Ingeniero; Adolfo Tejera, periodista; J. L. Zorrilla de San Martín, escultor.

Son irrefutables los nombres de quienes han ejercido o ejercen tareas cercanas al cine, y dejando de lado las diferencias de opiniones que puedan sustentarse en diversos grados con ellos (hecho forzoso en materia de apreciación), debe puntualizarse que esas personas son imprescindibles al jurado. La elección de músicos, arquitectos y escultor, descansa, en cambio, tan sólo en la variable de inteligencia, buen gusto y afición cinematográfica de cada uno, factores que en algún caso parecen seguros y en otros muy dudosos. Si el criterio seguido es el de poder premiar así a la música, la escenografía o la plástica de un film, esa norma es incorrecta, porque en cine suele valer más la coordinación de todos los elementos artísticos, que el mérito separado de cualquiera de ellos, y una partitura musical sin valor intrínseco puede ser excelente por su valor funcional en el conjunto. Si, en cambio, esos jurados están elegidos por su versación cinematográfica, más de un nombre parece mencionado por error: era más razonable ratificar el nombramiento de Antonio J. Grompone (de Cine-Club) o de Danilo Trelles (de Cine Arte) que figuraban en las listas iniciales y que fueron eliminados por la misteriosa autoridad competente.

Es presumible que se hagan aún pequeños cambios en ese Jurado, y quedan en cualquier caso vacantes por llenar: al cierre de esta edición (jueves 15, 12 horas) varios de los mencionados debían solucionar aún problemas de salud, de ocupaciones personales y de vacilación natural. Es la lógica consecuencia de la frenética demora con que se trató este rubro, y no será cargoso quien anote que lo que se pierde en seguridad se gana en experiencia para el próximo Festival. En el conjunto, sin embargo, la elección del Jurado parece un acierto, y esta página se complace en señalarlo así.

ENTRECASA. Esta página pretende ocuparse debidamente del Festival, y proyecta comentar todo hecho que merezca allá la pública atención. Al efecto dos cronistas residirán en Punta del este, y es probable que se resienta, por tanto, la información sobre los estrenos montevideanos. No parece dudoso elegir cuál de ambos temas es el de mayor importancia cinematográfica.

Películas del festival

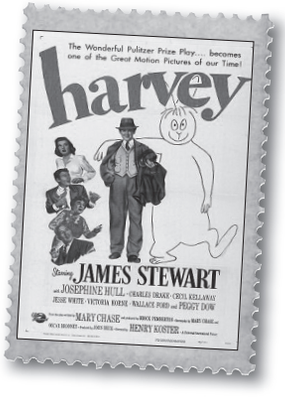
Orfeo (***Orphée***, lunes 19, fuera de concurso) replantea el mundo poético que pasa por ser, folletines aparte, el único tema cinematográfico de Jean Cocteau, poeta deliberado. En su germen inicial, el asunto se mueve alrededor del Poeta, la Mujer,

la Muerte, la Inspiración; en todo cuanto esto supone habitar un mundo de fantasía, y llevar a un personaje a otro mundo, u otra época, o, muy simplemente, al Más Allá, la empresa artística es perfectamente válida, y sólo merecerá objeciones de quienes puedan objetar también **Los visitantes de la noche** o **Cita en la muerte**. Para que el cine poético prenda fácilmente en su espectador, hubiera sido deseable que el arranque inicial estuviera más cerca suyo, y que la poesía se buscara tras un personaje creíble y se manifestara en circunstancias creíbles: la primera incomprensión del público de Cocteau es la difícil asimilación de un mundo nuevo, distinto y especialmente creado, donde la muerte es una mujer, el Más Allá es un territorio físico, su puerta es un espejo y muertos y vivos conversan y conviven. Sin embargo, hasta allí la poesía dicta sus propias leyes, y ese mundo de fantasía puede entroncar con el mundo subconsciente que el espectador quizás comparte en su sueño, donde el movimiento es más rápido o más lento de lo normal, y donde alguno cree no ser más que la pesadilla de otro que lo está soñando. Pero por válida que pueda ser la creación y aún la repetición de un mundo poético y distinto para el cine (Cocteau es típicamente un repetidor), la validez del resultado depende de la esencia y del lenguaje de su poesía. A esta altura Cocteau falla reiteradamente durante veinte años (desde **La sangre de un poeta**), y no llega nunca a comunicar a su espectador más que el exterior ambiente poético, sin dar un compartible sentido a su renovación de mitos griegos, ni mucho menos a los elementos que se vale para modernizarlos: la muerte viaja en Rolls Royce, sus ejecutores en motocicleta, y la inspiración llega al Poeta por onda corta, con interferencias de transmisiones telegráficas. La sustancia misma de esa inspiración es un enigma para los tiempos futuros: consiste, entera y únicamente, de frases como *"El silencio va más aprisa hacia atrás; tres veces"*, o *"Un solo vaso de agua ilumina al mundo; una vez"*, o, asombrosamente, *"El crespón de las pequeñas viudas es un almuerzo de sol; dos veces"*. A la larga, se sabe que Cocteau es el eterno adorador de un cine poético al que nunca podrá llegar. Impotente para recrear ese mundo en la pantalla, se revuelve contra su propia ineficacia, y acumula escenografías y frases abstractas y trucos de iluminación y de vestuario. Con todo ese extravagante instrumental que la riqueza técnica del cine pone en sus manos, descubre luego que lo que tiene que decir es, apenas, la separación del mundo en dos partes, poniendo en una de ellas a quienes traban contacto con la poesía, el ensueño, la inspiración, la muerte y todo lo que se encuentre más allá de lo que él mismo llama "la Zona". Esa separación puede originar una sensata empresa artística, pero Cocteau no tiene con qué alimentarla, y no sabe describir ante el mundo real cómo es el mundo de los elegidos, ni cómo llegar allí; si él mismo tuviera raptos de sensatez, admitiría que, en definitiva, su empresa de comunicación se queda (siempre) a mitad de camino, y dejaría de filmar sus confusas grandilocuencias. No se detiene, desde luego. Por el contrario, se repite con modificaciones, reitera en los nuevos films los elementos de los viejos films, agrega a la banda de sonido sus propias explicaciones de lo que ocurre (un locutor señala, inútilmente, que la

Muerte visita a Orfeo en su sueño, cosa que la cámara ya hacía evidente), publica en su libro (Éditions Bonne, 1950) los diálogos de su film, les agrega un prólogo en que señala alternadamente los simbolismos de diversos personajes y la noción textual de que en la obra no hay símbolos, y, en definitiva se niega a proporcionar una mínima coherencia intelectual a su pregonada sensibilidad de poeta. No es extraño que reparta en los diálogos frases como *"No se trata de comprender, se trata de creer"* (no aclara en qué) o *"Tratas de comprender lo que ocurre: ése es un grave defecto"*. A riesgo de que lo acusen de graves defectos, su espectador puede comprender que Cocteau es como cinematografista un enredado fraude, tres veces. Quienes puedan ver el film con el muy respetable afán de comprender y de sentir, comprobarán que, como es habitual, hay aquí bellezas de escenografía, de técnica fotográfica y de aplicación musical: Georges Auric agrega intencionadamente a su partitura los compases del **Orfeo** de Glück, justamente cuando el protagonista está fuera de la visual, y presente en su ánimo. A cambio de ello, y de un elenco competente y mal dirigido (François Périer, Marie Déa, María Casares), deberá soportarse la inepcia del protagonista Jean Marais, que grita locamente cuando debe jugar la farsa de no mirar a Eurídice, y remeda a un escolar en festival dramático de fin de año cuando debe lamentar su muerte. Este es el intérprete preferido de su muy erróneo director, y hace con él muy razonable pareja, varias veces.

•

Harvey (viernes 16) es el nombre del conejo imaginario, altura 1.92, que James Stewart cree tener a su lado, y con el que conversa, apaciblemente, sobre las cosas de este mundo y sobre la gente que tiene alrededor; la imaginación es compartida, paulatinamente, por la hermana del alcohólico protagonista, por el director y el personal del manicomio en el que se les pretende encerrar, y por los más impresionables de sus espectadores. La filosofía de todo el asunto o, mejor, la filosofía que sus diálogos se empeñan en introducir, está muy cerca de Frank Capra: vivir como se quiera, apreciar la pureza de alma antes que ningún interés material, sonreír ante la vida y, en el peor caso, rehusarse a ella para acomodarse con la propia y placentera fantasía. Esta optimista perspectiva puede ser compartida, en toda su falsedad, por los públicos de cómoda posición económica, pero es difícil que lleguen a identificarse con ella, porque los caminos de poesía y humorismo que llevan hasta allí, y que Capra suele recorrer con habilidad, son torcidos y forzados en todo el film. El éxito de la obra teatral de origen es muy escaso fundamento para conseguir el éxito de su adaptación cinematográfica: aquí sólo hay parlamentos, puertas que se abren y cierran, entradas y salidas para todos sus personajes y, sobre todo ello, hay más ganas de hacer gracia que gracia verdadera. La esforzada actuación de James Stewart no alcanza a convencer a su público de que exista un auténtico e invisible conejo a su lado (en Broadway, dicen las cró-



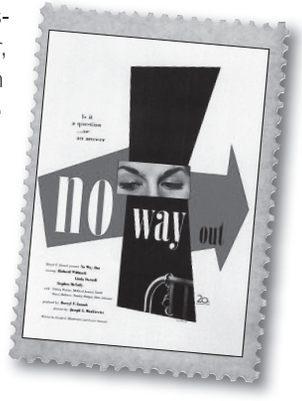
nicas, Frank Fay conseguía diariamente ese milagro): en cambio, Josephine Hull hace con gran riqueza una anciana lélica, según su propio molde de **Arsénico y encaje antiguo** (1943) y de la misma versión teatral de esta obra. En el conjunto, y por encima de algunas parciales sonrisas, parece un desatino que una película tan charlada, tan lunática, y tan atada a un prestigio norteamericano haya sido presentada a un certamen cinematográfico internacional.

•

Preludio (*Prelude To Fame*, domingo 1º) prolonga el cuento "El joven Arquímedes", de Aldous Huxley, donde un humilde niño italiano revela una asombrosa capacidad para detectar música y matemáticas, razonable combinación, y es estropeado por ambiciosos adultos que no saben desarrollar su talento y le conducen al suicidio. En el original, se trataba de mostrar tan sólo el germen del prodigio y de insinuar la necesidad de un respeto por la capacidad excepcional; en el film, se aumenta la dosis, se convierte el niño en músico consumado y en director de orquesta, y se termina con forzada felicidad su conflicto contra el mundo adulto. Debe reconocerse que el jovencito Jeremy Spencer asimiló la variada capacidad de mímica y ademanes como para convencer de que efectivamente dirige una orquesta, pero suele ser menos eficaz en sus parlamentos, y en el conjunto su personaje se hace increíble, porque el libreto le pide expresas declaraciones de genialidad artística y filosófica, y excesos tales como transportar al piano, y tocar sin error, la fuga de Bach que recién y por primera vez acaba de oír a una orquesta. En todo el libreto la norma es mezclar simpleza con pretensión, hacer maravillosos a los personajes buenos, horrendos a los villanos, y pensadores profundos a quienes convenga. Es discreta la actuación de Guy Rolfe, Kathleen Ryan y la villana Kathleen Byron, es nula la dirección de Fergus McDonnell, y es bastante poblada la banda de sonido, que alterna sus reflexiones con música de Bach, Beethoven y Weber, y se hace entender y gustar por tres señoras de cada cuatro, como el repertorio del propio Pierino Gamba.

•

El odio es ciego (*No Way Out*, jueves 15, fuera de concurso) da varios pasos adelante en el ciclo de películas sobre problemas raciales. Ahora no es sólo un conflicto individual, resuelto con las buenas y malas artes de la psiquiatría (**Clamor humano**), sino una pelea colectiva muy difundida: se muestra a grupos de malevos que se juntan y arman para provocar incidentes en el barrio negro, y se muestra también a grupos de negros que se defienden contraatacando, con tantas armas manuales como les es posible. No es éste el único adelanto en el género: en un diálogo abundante y casi siempre preciso, blancos y negros se desconfían e insultan con una violencia que nunca conocieron en la materia los micrófonos de Hollywood. El tema se acerca así a su más auténtica médula, y la película es, fuera de cuestión, la mejor que se ha conocido en el pequeño ciclo iniciado en los últimos dos años, y la demostración de lo que puede conseguir Darryl F. Zanuck como productor. No puede decirse lo mismo del tema, porque el film necesita un asunto con el que caminar, y los conflictos entre un médico negro (Harry Bellaver) y el delincuente (Richard Widmark) que lo acusa de asesino, revelan en el primero una dosis asombrosa de tolerancia (muy posible, pero escasamente típica) y en el segundo una dosis de villanía que parece por lo menos exagerada. Las consecuencias son, a la larga, la incredulidad por los novelescos derivados del asunto, que se transforma, al promediar, en otra película de gángsters. Como ocurre casi siempre en las películas de Zanuck (**Nido de las víboras**, **Mercado de ladrones**) debe celebrarse el alto dominio técnico y expresivo con que se recrean ambientes y se puebla a la obra de detalles visuales y auditivos, haciendo oír un hermoso saxo tenor en las radios de un inquilinato, o convirtiendo al volumen de la música en un factor primordial de alguna escena. Este propósito de productor y director llega en algún caso a la indeseable truculencia de mostrar directamente la crueldad física o la herida sangrante, y en otros momentos se debilita porque el libreto, tan apto para detallar su acción presente, se hace verbalista y discursivo para narrar los antecedentes de algunas situaciones. Aun con esas flojeras, la película parece muy estimable en su género, tiene aciertos de dirección (Joseph L. Mankiewicz iguala la factura de **Sangre de mi sangre**), diálogos concentrados y violentos, un elenco de categoría, en el que Linda Darnell no desentona (aunque su personaje es superfluo) y una cámara vigilante y atenta. Por increíbles y confusas que puedan parecer sus prolongaciones policiales, la médula del tema es, además, un acto de audacia y de valentía en la producción de Hollywood, y un sensible progreso sobre las timideces que el mismo Zanuck padeció al filmar **Lo que la carne hereda**, sobre conflictos raciales: sus negros y sus antinegros se parece más a los verdaderos.



•

La ronda (*La Ronde*, jueves 22) era en un principio, y sobre novela austríaca, un nuevo alegato muy francés contra la idea romántica y/o purificada del amor eterno y único; su plan es el del amor en cadena, pasando sucesivamente por Simone Signoret, Serge Reggiani, Simone Simon, Daniel Gélin, Danielle Darrieux, Fernand Gravey, Odette Joyeux, Jean-Louis Barrault, Isa Miranda, Gérard Philipe, Simone Signoret. Presentado como asunto muy real y actual, el tema debía tener también una farsa satírica, el espectador reconocería en el film a sus semejantes y a sí mismo (la galería es muy amplia), y existiría una filosofía del episodio, aunque hay constructivos que protestan contra semejante filosofía decadente, y moralistas empeñados en puntualizar que lo del film no es amor, sino momentáneo deseo. Como plan de sátira, el asunto podría cumplir la ajustada doctrina de ser debidamente serio para resultar debidamente gracioso: en cada instancia el amante debe jurar (con convicción) amor eterno, y en cada siguiente episodio desmentir de hecho, sin comentarios, la promesa del día anterior. El libreto de Jacques Na-

tanson y la dirección de Max Ophüls no parecen atender a la fuerza satírica del film. Comienzan por sacar el asunto del tiempo presente, y llevarlo a un 1900 que no compromete hoy; continúan por no pintar personajes reales, sino muñecos de cartón que responden sin calor a los rótulos de Prostituta, Conde, Joven Rico, Poeta, Mujer Casada o Mucama. Y, sobre todo, se empeñan en subrayar y gritar que el argumento es una farsa, y en lugar de permitir que el espectador extraiga su propia reflexión, se la dan servida y le hacen publicidad adicional. Entre los episodios y el espectador interfiere un absurdo personaje que públicamente se llama Anton Walbrook, y que quizás cree ser Dios: el hombre recita consideraciones sobre la filosofía de la vida, hace girar la calesita de los amores que pasan, pone títulos a los diversos episodios, interviene en ellos con opiniones escépticas, toma un trozo de película fingiendo que la censura le ordena cortarlo, y parece dispuesto a hacerlo todo, incluso las copias del film, su distribución, exhibición y crónica. Este cargoso revela que su director tiene un gran miedo de que no le entiendan la obra, y de que si no se hacen explicaciones a tiempo la cosa será confusa: de hecho es contraproducente, arruina la sugestión del film, y padece del mismo vicio literario en que suelen incurrir Sacha Guitry y Jean Cocteau, cronistas de sí mismos y filósofos de su vanidad. La realización es, por otros conceptos, menos ingeniosa y ágil de lo que pudo y debió ser: algunos episodios son divertidos, algunos toques de cámara (por Christian Matras) son perspicaces, algunos intérpretes (Joyeux, Barrault) parecen mejores, pero la norma general, por sobre todo ello, es un criterio simplista y teatral, y una lentitud que debió evitarse por la misma índole del asunto. Un razonable opinador llamado Gérard Philipe dijo en la noche del estreno que un asunto de espíritu tan francés no debió expresarse a la alemana.

•

Cronaca di un amore (Domingo 29) es la historia de cómo Lucía Bosé y Massimo Girotti, amantes clandestinos, superan la vigilancia del marido de aquélla, se muestran igualmente insatisfechos, planean su muerte, el azar se la facilita sin que ellos deban intervenir y, cuando el terreno parecía despejado, se alejan uno del otro bajo la presión del mutuo reproche, del remordimiento, del amor aparentemente cancelado. No puede desestimarse la novedad, el anticonvencionalismo de este plan, en el que el amor físico no cede el sitio a ningún prejuicio romántico y en el que una amarga decepción se adueña de todo el episodio a expensas del insospechado desenlace. El libreto está muy lejos de este nivel; introduce muertes, casualidades y detectives que distraen el secreto dramatismo de la situación al bajo precio del suspenso policial. Por otro lado, toda la realización

técnica denota un alto grado de eficiencia, mereciendo destacarse la fotografía de Enzo Serafin, la dirección de Michelangelo Antonioni, muy fina en la creación de la atmósfera de clandestinidad en que se desarrolla el film, y la música de Giovanni Fusco, que sólo se sirve de un piano y un saxo e ilustra poderosamente esa atmósfera. La actriz Lucía Bosé parece un hallazgo de belleza y apremiante sensualidad, y el director Antonioni, en el mejor interés comercial del film, le ofrece frecuentes lechos y los labios de Massimo Girotti donde explayarse. En el "staff" de la película figura mucha gente de la cual se oirá hablar pronto.

•

Las aventuras del Capitán Scott (sábado 24) se basa en el diario de viaje dejado por el protagonista, que comandó en 1912 una expedición inglesa al Polo Sur terminada con la muerte sucesiva de sus integrantes. El plan de la película es, inmejorablemente, el de una inflexible objetividad según las normas a que se ajustara ya el director Charles Frend en **Petrolero San Demetrio** (1943). Excepto en el primer acto (concertación del viaje, despedidas), el relato se alimenta exclusivamente con las penosas alternativas de la expedición, pero también, por fina percepción psicológica, con las alternativas de optimismo, fatiga, ansiedad y nostalgia que afectan a cada individuo y forman el contexto dramático del film. Segura de que una palabra puede ser más eficaz que una frase, o un silencio más eficaz que toda palabra, la película posee, por sobre su interés de aventura y acción, un severo, un ascético patetismo que hace indiscernible, en el ánimo del espectador, la suerte científica de la expedición y la suerte personal de los expedicionarios. El solo hecho de que se trate de una empresa fracasada (al llegar al término de su viaje Scott encuentra, con mudo desaliento, una banderita plantada ya por el victorioso Amundsen), le comunica a la película un dramatismo lateral y genuino que la preserva de las fáciles compensaciones de un final feliz. El elenco (John Mills, Harold Warrender, Derek Bond) respalda la regla de sobriedad impuesta por el director Frend; la fotografía (Jack Cardiff, Osmond Borrodaille, Geoffrey Unsworth) capta sabiamente las tempestades de nieve y la vida interior de los protagonistas, y la partitura de Vaughan Williams es un poderoso complemento de la imagen. Una ejemplar tradición de cine documental explica y ubica mejor esta inesperada muestra del concepto inglés sobre cine dramático.

•

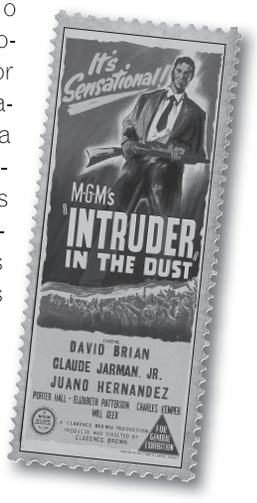
Valentino (Sábado 24), primicia mundial, bate varios récords de falsificación en Technicolor y de inoperancia artística. Es cierto que el actor Anthony Dexter, sombra de una sombra, se parece a Valentino, pero también se parece a Gardel y

al Don Ameche de 1937, y no hay asombro en ello. Más asombrosa, por ser deliberada y planeada por los talentos de Hollywood, es la cantidad de falsedades que se cometen alrededor de la vida de Valentino, de su carrera pseudo-artística, del cine mudo que lo empujó a la gloria. Todo el texto del film es una larga y renovada pelea entre el astro y una actriz inexistente llamada Joan Carlisle (Eleanor Parker), que se juntan y se separan de acuerdo a la más cómoda rutina de estos romances. Cada vez que se incluye una filmación, la escena es, mentidamente, de cine sonoro, con diálogos imprescindibles, enfoques de diversos planos, colores importantes, y todo aparato de recursos que antes de 1926 no se conoció o no se pudo usar diariamente. En esta revisión de viejas épocas del cine no existe la menor perspectiva histórica, ni fidelidad mayor que la de mostrar teléfonos de modelo antiguo, ni material cinematográfico de la época, ni, mucho menos, un sentido de evocación levemente satírica que hubiera sido la mejor tónica del film. Todo está pensado y hecho con el mismo sentido superficial y cursi que consagró oportunamente al propio Valentino, y con la misma grosería de concepción dramática que la empresa Columbia puso para evocar a Chopin (**Canción inolvidable**, 1944) y a Jolson (**Hombre inolvidable**, 1948); ésta no es una película presentable a un certamen cinematográfico internacional, a menos que se haga torneo especial para las peores películas. La copia exhibida no tiene subtítulos en castellano, pero el diálogo es una larga bobada, y nadie se perjudicará por no entenderlo.

•

Rencor (*Intruder in the Dust*, domingo 25) debería ser, como película, un nuevo jalón en el ciclo de problemas raciales, pero resulta ser, realmente, un nuevo caso individual, de muy leve significación, en el que más que el problema social resulta importar la intriga de corte policial: hay un negro acusado injustamente de un crimen, una tentativa de linchamiento, un esfuerzo de algunos amigos blancos (boy scouts, apuntó un cronista) para probar la inocencia del acusado. Como novela, la obra parece encuadrar en la perspectiva general de la producción de Faulkner, y su caballeresco acusado, que a su vez se niega a acusar al verdadero culpable porque no tiene bastantes pruebas para ello, es un sacrificado ejemplo de una reducida fracción de los negros del Sur, heredera de muy blancos conceptos sobre el honor y la hombría. En el film se pierde, por falta de fondo, de antecedente, de ilación con el contexto, la perspectiva de este caso particular, como se pierde también la conservadora doctrina sociológica que Faulkner parece propugnar (que el Sur arregle sus problemas sin interferencias ni presión) y se pierde el relieve psicológico de sus personajes. La razón de estas deficiencias está en la mudanza misma de novela a film, porque para Faulkner el asunto es sólo un pretexto (de ahí que pueda trabajar frecuentemente con melodramas en los que él mismo no puede creer), y para la película el asunto es todo o casi todo su material. La sociología de la cosa, por ejemplo, se alimenta no sólo con la situación, sino también con la abundancia

de diálogos y aun monólogos internos que el film debe suprimir; el relieve psicológico se da con la mezcla de recuerdos, sensaciones presentes, previsiones y asociaciones de ideas que el novelista derrama en dosis masivas sobre su complicada y a veces bella prosa. Al adaptar a Faulkner, el cine se queda a mitad de camino (igual ocurrió con Stendhal, Dostoievski, Pirandello), pero como el mismo autor supervisó la adaptación y hasta trabajó junto a su director, en el mismo pueblo sureño de la acción, debe hacérsele responsable del malentendido que crea. Es perfectamente legítimo que el público, sin más elementos de juicio que la película misma, piense que ésta es un fiasco y que el problema racial, o razón de ser del film, está excesivamente abrumado por la necrología (hay que desenterrar un cadáver para examinar una bala), por la casualidad (el propietario de determinado rifle se delata rápidamente como culpable), por la inverosimilitud (una anciana señora detiene con frases burlonas a una horda de forajidos que proyectan un linchamiento), y, en fin, por la separación de personajes en buenos y malos, con el agravante de que los primeros pronuncian frases editoriales, y aseguran que con más tipos como ellos mismos se acabarían los conflictos raciales. El film hace tantas concesiones en los puntos centrales de su tema, que las virtudes menores parecen más importantes. Algunos diálogos dicen con agudeza el distinto trato psicológico que una costumbre reaccionaria dispensa a negros y blancos, algunos trozos de acción tienen la agilidad o el suspenso que puede imprimirles un veterano director (Clarence Brown tiene menos talento que experiencia), y cuando se trata de manejar grupos de gente en la plaza del pueblo, el film cumple su pintura de ambiente, y hasta agrega al fondo un altoparlante que repite, con aire de autenticidad, el viejo jazz estilo Dixieland (1920, quizás), en grabación acústica. Es muy buena la actuación del negro Juano Hernández, acompañado por Claude Jarman Jr., David Brian, Elizabeth Patterson, y un Porter Hall misteriosamente manco. Pero estos aciertos son meramente exteriores, y sigue inválida la empresa principal: a falta de un tratamiento más enérgico y claro de los problemas raciales, y a falta de la sutileza que Faulkner no puede trasladar al cine, el resultado es un desencanto y, en las grandes líneas, un claro error.



•

Un día de vida (Miércoles 21) es, de muy lejos, el fiasco más notorio en la carrera de Emilio Fernández, co-argumentista y director, y Gabriel Figueroa, fotógrafo con talento suspendido. Aquí se meten con la revolución mexicana de 1919, pero se abstienen de mostrarla físicamente, y omiten documentar también su espíritu. Toda la materia cinematográfica es apenas la discusión a cuatro voces sobre la condena a muerte de Rafael Cañedo, ocasionando tremendas disertaciones sobre el deber militar, el honor, la maternidad, los hijos machos que se dan a la patria, el amor que regenera, la cercana causa de Cuba y la grandeza de Martí. Mientras estos conferenciantes se entretienen con la grandilocuencia el numeroso pueblo

permanece ajeno a la revolución y se queda en el patio, tocando música para que sus cuatro charlatanes canten y reciten tales cuitas; asimismo, Figueroa se dedica a sacar primeros planos de ágiles violines (virtuosismo estéril) y rostros mudos que quizás tengan algo por decir, aunque se abstienen de decirlo. Es bastante fácil dirigir una película tan simplona, y es ciertamente un engaño que los realizadores vengan a traficar por arte cinematográfico esta charlada exposición de la tristeza de cuatro personajes. Los señores Fernández y Figueroa saben, ciertamente, que el cine es otra cosa, y que el reparto de tierras, la aspiración revolucionaria, y los demás conceptos sociales que aquí se quieren vender, se quedan muy lejos del espectador. Su obra parecerá insoportable a todo el mundo, excepto a las señoras que creen buenas a las películas tristes.

•

Del pantano al cielo (*Cielo sulla palude*, sábado 3) es, en el plan de producción y en la primera mitad del film, un documento sobre las condiciones de vida dominantes hace medio siglo en las tierras pantanosas próximas a Roma. Parece menos importante la circunstancia de que la historia sea verídica (el año pasado fue canonizada María Goretti, la niña protagonista) frente a la poderosa verdad social y humana que el film refleja. El procedimiento del director Augusto Genina consiste en describir con la mayor objetividad la penosa travesía de una familia de ocho miembros (dos mayores y seis chicos) a través de los pantanos y en busca de trabajo; la fuerza dramática de esta secuencia, librada al contenido mismo de la situación que plantea, no conoce muchos antecedentes cinematográficos y es preferible remitirse directamente al lenguaje de Robert Flaherty en **El hombre de Arán** y al de John Ford en **Viñas de ira**. Trabajando con auténticos campesinos, de los cuales algunos son analfabetos y nunca vieron un film, Genina ha logrado una espléndida convicción de conjunto en la interpretación, y ahora aparecen destacados en la prensa mundial los nombres de Inés Orsini, como la niña protagonista, y Francesco Tomalillo, como el padre del asesino (Mauro Matteucci). Este preámbulo de la película, lento y magistral en la densidad de la fotografía (Aldò) y en la desnudez de su anécdota, quiere ser una definición de ambiente y una justificación de los hechos posteriores que dicta la historia original, especie de fondo social y psicológico a partir del cual son posibles la santidad y la demencia que luego se enfrentarán. La verdad es que en el ánimo del espectador otra película comienza con la persecución sexual de María por Alejandro y la tragedia en que culmina, teniendo por escenario una tierra soleada y aparentemente ubérrima. La intención parece perceptible; la mujer se evade del medio por la fe en Dios y el hombre por la satisfacción de sus apetitos carnales, pero esa convicción no surge con nitidez del contexto único del film y hubo de ser ayudada la noche del estreno por la palabra del señor Genina en persona, de circulación limitada e inaccesible a los espectadores presentes y futuros

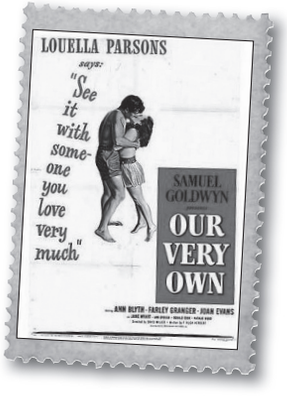
de su film. La película, pues, parece otra, pero el director es el mismo y Augusto Genina sigue haciendo buen cine hasta el final, con algunos momentos memorables. Es especialmente plausible su cuidado en preservar al film del catolicismo operático en que naufraga casi todo el cine sobre tema católico (**El diario de un cura rural** es otra buena excepción). Los trances de misticismo y las ojeadas al cielo de la protagonista están dados con una espontaneidad y ausencia de proselitismo que los hace enteramente creíbles; algún católico muy ortodoxo podrá objetar que María no ama a Dios más que lo que ama al mar o a los animales, y que este panteísmo no es muy significativo para la Iglesia, pero sin esa imparcialidad es difícil –para todo espectador sin prejuicios aunque sea católico– concebir el conmovedor dramatismo del personaje.

También evita Genina las estridencias melodramáticas a que lo empujaban la malaria y la muerte que cae sobre un sector del reparto y afecta al resto; la fórmula consiste en dar la nota dramática con su intensidad natural y evitar siempre los sobreagudos. Al lado de estas virtudes por omisión, la película muestra un ponderable criterio cinematográfico para cumplir con la mezcla de realismo y poesía que es su ámbito natural. La secuencia que precede a la tragedia y la tragedia misma son una obra de arte cinematográfico. Genina conjura sabiamente, a la hora de la siesta, el calor seco y abrumador y la penosa faena rural bajo un sol despiadado, y en ese ambiente de silencio activo, sólo rayado por el canto del grillo, se percibe el lento, el inevitable crecimiento de su drama.

En **La fuerza bruta** (1939) Lewis Milestone consiguió momentos de parecida angustia con recursos similares, pero esta secuencia de Genina parece más sutilmente trabajada y constituye, fuera de toda duda, el ejemplo de inspiración cinematográfica más feliz del certamen. Es insólito pero razonable que los aplausos que se dedican al film como conjunto, valgan menos que la suma aritmética de los aplausos que se dedican, aquí y allá, a sus distintas escenas. Genina hizo dos grandes películas en una y eso, aunque también es insólito y admirable, perjudica la unidad de su empresa.

•

Vida de mi vida (*Our Very Own*, viernes 2) cree presentar una típica familia natural de América, pero presenta una típica familia artificial de Hollywood, con dos autos, ningún problema económico, toda gente muy normal y buena. También cree presentar un problema muy humano y emotivo, pero presenta una cursilería tomada de folletín antiguo, consistente en que la hija mayor (Ann Blyth) descubre no ser hija de sus padres (Donald Cook y Jane Wyatt) sino de una mujer hasta entonces desconocida (Ann Dvorak) que es, en todo caso, una persona irreprochable. Este descubrimiento se hace con alevosa casualidad, merced a un sobre rotulado Documentos de Adopción, y, por otra parte no afecta las relaciones de la protagonista con sus padres adoptivos, ni con su novio (Farley Granger) ni con su hermana (Joan Evans); toda



su agitación, si es que hay alguna, es meramente interior y no se da a conocer. El problema no existe más que para conversar sobre él, sin que nunca se manifieste dramáticamente, por lo que resulta inaudito que a esta altura de su ejecutoria el productor Samuel Goldwyn decida financiar tales tonterías para señoras ancianas y niñas cursis; la única explicación de todo el asunto es la comparación final entre la familia que se adopta y la patria a la que uno ingresa como ciudadano, pero esta explicación no aclara nada y sólo contribuye a aumentar los discursos y artificios del film, tan vacío de sentido. La labor de Ann Dvorak, en dos breves intervenciones, es más emotiva y plausible que todo lo que hizo en su carrera y que todo lo que otros hacen aquí a su alrededor.

•

Ultimátum (*Seven Days to Noon*, jueves 1º) hace llegar al Primer Ministro inglés, por correspondencia corriente, la comunicación de un sabio que promete arrojar en la Casa de Gobierno, en fecha y hora que determina, una bomba U.R.12, si aquél no decide abandonar de inmediato la fabricación de tales armas. Otros locos han escrito otras locuras al Primer Ministro, y en el primer acto los funcionarios de Scotland Yard se sonríen con incredulidad; en seguida se sabe que el sabio existe, y que abandonó sin dejar rastro el laboratorio que dirigía llevándose abajo del brazo una bomba tremenda. El film es la crónica de los siete días que separan la llegada de esta noticia y su presunta ejecución. Esa crónica incluye dos puntos de vista: el del sabio ocultándose en insospechables pensiones, y el del Consejo de Ministros y Scotland Yard, dramatizado por una búsqueda que se realiza bajo la certeza técnica de que el estallido de la bomba significará la muerte y destrucción de medio Londres. La meditada decisión de no hacer pública la amenaza para evitar el pánico provee al relato de una secreta tensión que lo enriquece notablemente. Un tercer punto de vista se agrega hacia la mitad del film; el del pueblo londinense que, a dos días del vencimiento del ultimátum, es enterado de la situación por el Primer Ministro en un discurso solemne y sobrio que las cámaras recogen en los parlantes callejeros bajo un clima de abrumadora ansiedad. Con estos elementos, los directores John y Roy Boulting han creado un mecanismo cinematográfico de precisión magistral que va prendiendo gradualmente en su público hasta dominarlo con la seducción de su calculado impacto. Es probable que, en la medida que todo efecto cinematográfico fue minuciosamente previsto, el film adolezca de cierta frialdad y alevosía (la evacuación de Londres parece demasiado prolija), pero es preferible atenerse a los resultados, y los que aquí se obtienen pertenecen al mejor cine policial; no tanto por la calidad (discutible) de la solución dada a la intriga propuesta, como a la sabiduría con que los realizadores manejaron el instrumental cinematográfico (imagen, música, sonido, montaje, interpretación) para crear un clima de opresión colectiva alrededor de un asunto poco creíble. Como

en **Sabotaje**, la película de Hitchcock que antecede a ésta en tantos sentidos, aquí también la acción se desarrolla preferentemente en las calles de Londres en procura de un mayor realismo, objetividad y verosimilitud general. No es muy convincente la grandilocuencia ideológica del personaje central, y ciertamente está de más el papel de su hija, pero en el conjunto la película es un ejemplo notable de cine policial a la inglesa, donde lo cinematográfico cuenta más que lo policial.

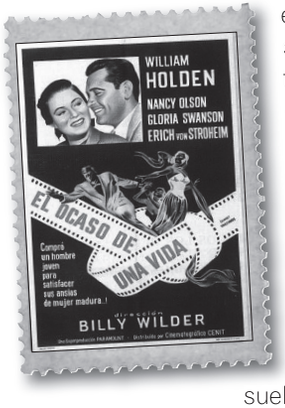
•

Terra è sempre terra (domingo 4) es un peligroso error del novísimo cine brasileño, tan prometedor ahora, bajo la supervisión inmejorable de Alberto Cavalcanti. La acción se desarrolla en el campo y la precede la afirmación bíblica de que *"unas generaciones van y otras vienen, pero la tierra es siempre la tierra"*; estas circunstancias y la hermosa panorámica con que el film se inicia eran excelentes indicios de una política cinematográfica que es la más conveniente para la industria brasileña. Sin embargo, aquí se desarrolla, generalmente a puertas cerradas, un melodrama que el cine mexicano hubiera suscrito con devoción. No se discute la calidad de la fotografía, ni el acierto en la composición de ambientes de recelo, presión moral, o deseo físico, ni la corrección de los intérpretes; de hecho, la película es un buen ejercicio de suficiencia cinematográfica, posibilitado por la experiencia técnica de Cavalcanti. En cambio se discute la pertinencia de estos alardes cuando sirven un tema que sólo importa a los interesados, con su tráfico de muertes violentas, estafas a ricachos cariocas, hijos naturales y restablecimiento final del orden y el progreso. El cine brasileño se distrae aquí de sus verdaderos intereses, sin llegar a demostrar que la tierra es siempre la tierra.

•

El ocaso de una vida (*Sunset Boulevard*, sábado 3) trata, como es sabido, de una estrella del cine mudo que procura lograr su reingreso al cine sonoro y a la fama; según todo plan previo, podía ser no solamente una burla de Gloria Swanson a sí misma, extendida quizás al mayordomo que fuera su primer marido y su mejor director (Erich von Stroheim) y al gigoló que opera a regañadientes como su libretista y su introductor a la nueva fama (William Holden), sino que podía ser también la mejor oportunidad en cincuenta años para satirizar al mundo cinematográfico, sus despistadas mezclas de arte y comercio, sus ferias de vanidad e hipocresía, sus efímeras concepciones de gloria y de belleza. Quien conozca la audaz ejecutoria de sus realizadores (**Pacto de sangre**, **Días sin huella**) sabrá que Billy Wilder y Charles Brackett aspiraron inicialmente a satirizar el propio mundo del que viven, pero quien vea el film comprenderá de inmediato que Hollywood se negó a

tanta pretensión, y toleró tan sólo algunas bromas cuidadosamente calibradas. El resultado es que el protagonista de la historia dejó de ser Hollywood, y pasó a ser tan sólo Gloria Swanson, que vive excéntricamente en su mansión y no representa nada. Por intermedio del pseudo-libretista Holden, y de una breve visita de la estrella al estudio de sus sueños (Paramount, claro), el film se burla, ciertamente, de algunas obvias situaciones, cuenta cómo un libreto de intriga en el desierto se transformó en una intriga en el mar, plantea la duda de que un asunto sobre un astro de baseball se trasplante en una película musical apta para Betty Hutton, incluye a un ejecutivo que confiesa haber rechazado una vez por inservible al libro *Lo que el viento se llevó*, muestra el derrochador Cecil B. DeMille diciendo que no puede filmar cierto tema porque saldría muy caro, y, en fin, desparrama ironías y burlas en tanto sitio como puede, sin olvidarse de los libretistas con ideales ni de los críticos de New York, que aparentemente suelen pedir "más vida" a cada estreno. Pero a pesar de todas las bromas, Hollywood nunca aparece en cuestión, y frente a las locuras delirantes de la estrella olvidada, resulta ser incluso un ejemplo de cordura y de equilibrio: podría ser una máquina inhumana, y un blanco de sátira, el Hollywood que no reconoce hoy la gloria de ayer, pero si lo que aparece rechazando es la pesadilla de quien sueña a los cincuenta años con tener veinticinco y ser dama joven, Hollywood tiene razón. Este desvío de su tema lleva a Wilder y Brackett a hacer de su protagonista no una actriz en desgracia, espécimen abundante que pierde en dinero y fama lo que gana en compasión, sino un fantoche de caricatura, totalmente increíble, que dispone de millones de dólares, habita una mansión de ocho dormitorios, tiene un solo sirviente tan extravagante como eficaz, y escribe febrilmente el libreto de ***Salomé*** con el que quiere volver ante las cámaras. La protagonista no representa a nadie, ni siquiera a la auténtica Gloria Swanson, ni siquiera a un ser humano: su humor es el del ridículo (como si fuera un payaso), su drama es el de una exaltación patética y gritona que suscita más risas que adhesiones. Este personaje grotesco sólo puede funcionar entre sus propias cuatro paredes, sin contacto con el mundo real y, de hecho, cada vez que se comunica con el exterior hace notar el vicio profundo del film, que es eludir el tono general de sátira y colocarlo donde, esencialmente, no importa. Es incuestionable la competencia con que Gloria Swanson grita esas exageraciones, subiendo tres tonos la voz y empleando la gesticulación y el ademán con que se desesperaban las damas del cine mudo, pero parece muy discutible su virtud de actriz cuando debe transigir con la naturalidad y acudir a los tonos de la persuasión o expresar los celos contenidos o simplemente observar con tranquilidad a quien le habla. Todavía está por demostrarse que éste sea algo más que un papel de ocasión. La extravagancia y el morbo parecen ser, por otra parte, el rubro mejor atendido por los realizadores. La fotografía más intensa del film es la de William Holden flotando muerto y boca abajo en la piscina, las mejores líneas de la protagonista son las de sus delirios, el personaje más coherente es el de von Stroheim, que desde el principio debió estar interiorizado del asunto, muy en su cuerda como actor e incluso como el director de cine mudo que fue hace más de veinte años, trabajando en Hollywood



contra la rutina de Hollywood, y hasta dirigiendo a Gloria Swanson (en **Queen Kelly**, 1929, inconclusa) como aquí dice haberlo hecho. La contrapartida de la extravagancia y la morbosidad es que Wilder y Brackett no consigan más calidad de tema ni más coherencia de expresión que la de asombrar al burgués: el motor de su asunto es un triángulo romántico (Swanson-Holden-Nancy Olson) del que debieran ser los primeros en reírse, y el procedimiento narrativo es el de la elocución en alta voz, por el mismo Holden, incluso después de muerto, diciendo con palabras lo que el cine debe construir con imagen y situación. Por original que resulte la concepción del film, y por divertidos que resulten sus mejores momentos, Wilder y Brackett siguen siendo más amigos de la Paramount que de su propia integridad como creadores: Hollywood no está tan claro en lo que dicen como en lo que dejan de decir.

•

Su último recurso (*The Breaking Point*, jueves 1º) ilustra apenas algunos episodios de mucha acción, relativos a la lucha de John Garfield para conseguir el urgente dinero que reclaman su mujer y sus dos hijas; tiene una pequeña lancha, es estafado por un cliente, se complica en un contrabando de chinos y en un asalto, y termina por hacer el héroe. Cuando ésta era una novela de Ernest Hemingway (***Tener y no tener***, 1937), aspiraba a ser la carrera de un individualista, en lucha con un mundo hostil, agregándose reflexiones sobre la división entre pobres y ricos; cuando fue una película (homónima, 1944, Humphrey Bogart, Lauren Bacall) resultó un desastre muy conversado y profundamente insignificante. La nueva versión no mejora los puntos esenciales del tema, pero agrega las virtudes laterales de una buena realización, con esa corrección de artesanos expertos que hace tiempo no mostraban los estudios Warner Brothers y el director Michael Curtiz. El diálogo está cuidadosamente escrito, con un tono general de cinismo que nunca se aparta de los hechos narrados y que ilustra más bien la hostilidad recíproca entre sus muchos personajes; asimismo, las escenas entre el protagonista y su esposa tienen insospechados acentos de ternura y de humor, y, en todo el film, es muy competente la actuación del elenco, que incluye también al negro Juano Hernández (**Rencor**), a la vampiresa Patricia Neal, suelta de cuerpo y gesto, y a Phyllis Taxter, cuya esposa muestra una emotividad y un calor muy apreciables. El asunto no importa, pero está bien hecho.

•

Prima comunione (domingo 4) ocurre apenas en un par de horas, que Aldo Fabrizi emplea en protestar porque no está pronto el vestido de comunión de su hija, ir a buscarlo, protestar porque demoran en entregárselo, traerlo a su casa, perderlo en el camino a raíz de sus discusiones con otros parroquianos, protestar por su

mala suerte, hacer algunas maniobras para arreglar sus males, y congraciarse por la suerte de que se lo traigan cuando ya lo daba por irrecuperable.

Entre esas dos horas Fabrizi lucha entre sus mejores y peores instintos, y mientras se esfuerza por cumplir con un día de paz universal (quiere ser amable, saluda a todo el mundo), tropieza también con toda clase de contratiempos, se pelea con los transeúntes por conseguir un taxi, aspira a seducir a su vecina, se deja llevar en una discusión con su mujer, y, en definitiva, se conduce como un mal tipo, sin serlo realmente. De esta materia los libretistas han sacado una cantidad increíble de gracia, con ese genio italiano por censurar rápidamente las piedras del camino, y con ese mundo pintoresco y callejero de gentes que se saludan infinitamente, pelean por trivialidades y explican con abundancia lo que sus oyentes no quieren entender. Nada más que con esa miscelánea de anécdotas, y con la agilidad que el director Blasetti ha sabido imponerle (tema y ritmo se asemejan frecuentemente a **Un sombrero de paja de Italia**) estaría bien cumplida la amenidad del film. El libreto agrega aún otro rubro, haciendo ocurrir ante el espectador las variantes imposibles que Fabrizi imagina para salir de sus apuros: si hubiera sido más amable habría conseguido el taxi, si tuviera más suerte conquistaría fácilmente a su vecina, si la gente fuera más cortés todo el tránsito se detendría para ayudarlo a buscar su vestido. La idea estaba ya en un famoso cuento de James Thurber (***La vida secreta de Walter Mitty***, arruinada para la versión cinematográfica de Danny Kaye, **Delirio de Grandezas**); tal como aquí se la expone, combina su principio cómico con la espontaneidad y la coordinación al tema que caracteriza a todos y cada uno de los momentos del film, incluyendo una cancioncilla sobre alegría y bondad que suena irónicamente tras cada violenta discusión. Es muy bueno el elenco (Gaby Morlay, Lucien Baroux, Jean Tissier; la producción es franco-italiana) pero desde luego quien se luce especialmente es Aldo Fabrizi, que muestra su mejor veta cómica.

•

Luci del varietà (domingo 4) es, según su co-director Alberto Lattuada, una visión realista del teatro de variedades, tan deformado y moralizado por sus similares del cine americano. El espectador puede corregir esa opinión, porque el realismo se evidencia en su pintura de personajes, y no ciertamente en su tema. El primer rubro es atendido por libreto y dirección (de Lattuada y Fellini, conjuntamente) con la intención humorística a que suele conducir el realismo; en los primeros quince minutos desfilan las gordas que bailan, los músicos estólidos que no tienen ninguna gana de tocar, los graciosos profesionales que menosprecian razonablemente los chistes baratos a los que acuden. Toda esa gente es vista por la cámara en breves enfoques significativos, y aparece ridiculizada con su sola presencia, mientras el montaje une esas escenas y proporciona un dinamismo muy estimable. Aunque la misma aguda visión persiste más tarde para examinar a estos personajes en su

función dramática, con toda su sordidez de gente vanidosa que no quiere declararse vencida, la película se desvía de ese realismo, e insiste en contar la carrera de una dama joven (Carla del Poggio) aliviando las dosis de vergüenzas, concesiones y seducciones que lógicamente debió soportar antes de ascender a estrella. A esa altura la versión está contaminada de romanticismo (sin poesía) y de un barato drama que también podría figurar en las películas musicales de Hollywood, con más conversación de la necesaria. Es destacable, empero, que ésta sea, a veinte años del cine sonoro, la primera película donde se señala el horror esencial de los entretelones, sin suavizar la faz ridícula de sus gentes, sin dramatizar sobre los orígenes de sus vidas, sin pretenderlos mejores o peores de lo que son; quien conozca el abundante teatro menor apreciará esta pintura de ambiente. El elenco sigue fielmente las muy cinematográficas indicaciones de Lattuada y Fellini, pero no parece tan apto para seguir la anécdota en serio que indebidamente se plantea aquí.

Diario de Punta del Este
El ruido con sus nueces

Jueves 15

El panorama era bastante confuso. La primera función la organizaba el Country Club, con trato preferencial para sus socios, y el certamen mismo tenía poco que ver. Estaba convenido que **Artigas** se exhibiría en función vespertina, y fue así como se la dio en la nocturna; se habló largo rato de exhibir después **La Malvada** (*All About Eve*), y cuando el intervalo terminó se supo que la película de fondo era **El odio es ciego** (*No Way Out*). Ya antes de eso era problemático conseguir invitaciones para una recepción que sería de etiqueta y comenzaría a las 21.30, antes de la función cinematográfica; en consecuencia, mucha gente, incluso algún cronista contemporáneo, entró a la recepción sin conseguir entrada, comprobó que allí no había nada que hacer, y que averiguar con quiénes conversaba el Señor Presidente de la República era escasa noticia. Más entretenido era contar las muchas excepciones a la orden terminante de que sólo se podía entrar con smoking blanco: abundaron quienes fueron escépticos sobre tal ostentación, y tuvieron razón en ahorrar ese excesivo cuidado. La lucha por las entradas al cine terminó con la victoria de los pedigüeños, y contra todo rumor de que se habían agotado por la tarde, quedaron tres filas vacías cuando el cine realmente se inauguró con los primeros metros de **Artigas**. La epopeya cinematográfica asombró, muy legítimamente, a las señoras que no se esperaban un film uruguayo de tanta calidad, y después de los primeros signos de admiración comenzó el comentario, elogioso y en voz alta,

de las muchas damas poseídas por el espíritu de sociabilidad y comunicación. Fue inaudito, por tanto, el episodio posterior. Cuando **Artigas** llegó al Éxodo, el Presidente de la República se libró de otros compromisos y entró al cine; entonces se suspendió la película, hubo un intervalo enigmático, y la película recomenzó desde el principio, mientras las señoras protestaban por tener que ver de nuevo quince minutos de indiscutible maestría cinematográfica. Eran las 24 horas. Media hora después hubo aplausos al Precursor, a Enrico Gras que lo evocó con talento, y al Señor Presidente que aparece dos veces en el film; alrededor de las 2:24 horas, cuando terminó **El odio es ciego**, las manifestaciones del público eran, apenas, las de que les resultó entretenida la película policial, que no era policial del todo. El cine y su material parecen espectáculo más inteligente que el público que aquí pulula. El Jurado no estaba presente; fuentes generalmente perspicaces sólo ubicaron a uno de sus miembros. El certamen no había empezado.

Viernes 16

El cine abierto no está terminado, ni parece breve su trámite. Los especialistas señalan que está mal orientado, y que si la pantalla estuviera al Sur, y no al Norte, el sonido no se perdería entre el famoso viento de esta concurrida localidad.

Pedro Armendáriz visitó el Pabellón de la Prensa, se dejó hacer reportajes, arrastró a varios curiosos, y aumentó el ruido natural de la habitación. Un amigo gordo sostiene que no se puede trabajar en estos saraos, y que el proceso natural de la cosa es que los periodistas visiten a Armendáriz. Los teléfonos sólo aguantan el grito directo, y no reaccionan cuando alguien les musita confidencias; en tren de alaridos obligatorios, lo más práctico es gritar directo a Montevideo, sin teléfonos que compliquen el trámite.

Enormes olas de refrigeración recrudecieron en el cine, y por la parte baja había más frío en las rodillas del público que en la intemperie de esta prestigiosa localidad balnearia. Algunas niñas vestidas de ***soirée*** amenazaron con usar pantalones en toda función posterior, pero nuestros corresponsales no se dejaron impresionar.

Todas las niñas, vestidos aparte, saben ya que el sábado 17 llegará Gérard Philipe; se pronostican tumultos públicos y destrozos de su persona.

El Sr. Roberto Fontaina, que integra la Comisión Organizadora, se hizo presente en la primera reunión del Jurado, y puntualizó la importancia excepcional que tiene la concurrencia de Hollywood, ya que el cine americano no ve con agrado los festivales cinematográficos, presumiblemente por la experiencia habida en Europa. Agregó que si bien él no deseaba presionar en modo alguno al Jurado, tan o más importante que el fundamento artístico del fallo resultaba el fundamento del interés nacional, y que este interés es el de atraer la futura concurrencia de Hollywood a los próximos festivales.

Menos sutil que el Sr. Fontaina fue el Sr. José Luis Zorrilla de San Martín, escultor y miembro del Jurado, quien preguntó a sus compañeros, en la reunión inicial, qué es exactamente el montaje cinematográfico, después de todo.

Sábado 17

El Jurado quedó integrado con el Sr. Eduardo Alvariza (de Cine-Club) quien ocupó el puesto vacante hasta entonces. Se realizó una reunión en presencia del Ministro de Relaciones Exteriores, quien designó Presidente al Sr. José Ma. Podestá. En el mismo acto se planteó un conflicto de poderes, donde el Jurado apareció con dos secretarios: Giselda Zani, que según noticia anterior había sido designada por sus propios méritos y por personas vinculadas al Country Club, y Walter Espiga, que es Secretario de la Comisión Nacional de Turismo y que había sido designado por indicación del Poder Ejecutivo de la Nación. La reunión terminó sin resolver el conflicto. No se hizo presente el Sr. J. L. Bengoa, único Jurado que parece no haber llegado a Punta del Este, y se insinuó la posibilidad de sustituirlo si no se hace cargo de sus funciones en las próximas 48 horas.

El fin de semana atrajo mucho público, y la flamante delegación francesa (varias bellezas rubias) a mucho otro. Varios invitados, aunque asistidos de derecho no discutido, no pudieron conseguir su localidad para el cine, y se repitieron los asedios al Pabellón de la Prensa, donde unos pocos héroes resistían, al estilo épico, voceando el claro concepto de que no tenían entradas para regalar, y de que incluso les faltaban las necesarias. Se hizo público el hecho de que algunos altos dignatarios, ministros actuales o próximos, habían recibido y poseían, en Montevideo, entradas permanentes y ya numeradas, que la distancia les impedía utilizar. Esas serían, según esferas bien informadas, las butacas que, pese a toda lógica, seguían vacías mientras otros clamaban desde fuera, y serían, también, las butacas que utilizaron quienes pudieron entrar tardíamente a la función nocturna (trabajaba Gérard Philipe en **Souvenirs perdus**). Parece haber criterio formado para el próximo festival: concentrar en una sola oficina la distribución de localidades, y repartirlas con suma cautela.

Cuando Gérard Philipe llegó al cine las niñas se juntaron para mirarlo y decir ***qué churro*** (no hubo tumultos), pero en el mismo momento llegó Nicole Courcel en un coche, y aquél quedó abandonado durante minutos. Se resarció ampliamente después: fue aplaudido sin motivo cuando su nombre apareció en el elenco de **Souvenirs perdus**, y con motivo cuando terminó su episodio del film. La salida fue más pareja: todas las estrellas francesas se retiraron del cine en compañía del Señor Presidente de la República.

Domingo 18

Alberto Cavalcanti centralizó una reunión muy informal de gentes afectas al cine, e informó sobre sus trabajos en Inglaterra y Brasil. Entre una extensa miscelánea, puntualizó que hasta aproximadamente un año atrás se trabajaba con suma independencia en Gran Bretaña, donde la Organización Rank daba absoluta libertad a sus varias empresas productoras, y éstas la daban a sus directores y libretistas. Ahora la situación económica ha derivado a una creciente dependencia de los capitales americanos, y al rodaje de películas mixtas, con el debido contralor de las normas que sigue Hollywood en la materia; incluso en 1946, cuando realizaba **Al morir la noche** (*Dead of Night*), distribuida por Universal-International, debió procurar que sus diversos relatos de misterio no contrariaran el dogma fijo de que ***El crimen no paga***. En Brasil dirigió y planeó varios films en los últimos meses, de los que este Festival incluye **Terra è sempre terra**; su propósito es mucho mayor, y consiste en dirigir, bajo la supervisión del Estado, un plan de producciones que prácticamente cubrirán el cine brasileño. En el plan se incluye, atinadamente, la importación de probados talentos

de Inglaterra (Pat Jackson y Harry Watt entre ellos) y la formación de artesanos en el Brasil, con una academia tan completa y sólida como sea posible.

Gérard Philipe vive perseguido por las mujeres, y pone su firma en los forros de seda de los sacos. En cambio, un fotógrafo tomó una instantánea a una rubia que parecía Nicole Courcel, y la rubia (apellido local, presumiblemente) se asombró de ser famosa y no saberlo.

Lunes 19

Gérard Philipe alborotó al personal de varias tiendas de segundo orden, buscando, sin encontrarlo, un traje de baño adecuado a su primera irrupción en Playa Brava. Por encontrarse cerradas, Adam y Rim perdieron la histórica oportunidad. Por fin y sin mayor entusiasmo, compró uno (azul, de lana, $ 6.20) en una atareada tienda que no lo reconoció, y a una señorita de otro mundo que lo atendió como a un señor extranjero con el que fue un lío entenderse.

Quedó confirmado que el Sr. Walter Espiga será Secretario del Jurado y que Giselda Zani renunció a ese puesto, pese a la insistencia de varios miembros de ese cuerpo. Por lo contrario, se anunció que hoy se inauguraría el cine abierto, con **El ídolo caído** y **Harvey** en programa, y después se rectificó la versión, porque no se terminó a tiempo con el ajuste técnico.

Hubo gran demanda de invitaciones para **Orfeo**, con las discusiones naturales que enturbian amistades; más eficaz quiso el Dr. Antonio G. Fusco, que aprovechó su reciente nombramiento en la Comisión Organizadora, según noticia debidamente publicada en ***El Día***, para solicitar oficialmente la lista de las invitaciones cursadas a dignatarios del gobierno, y el nombre de quien había dispuesto su distribución. Se produjo un general apagón de luz en el cine al medio minuto de terminar **Orfeo**, pero ya entonces nadie se asustaba de ninguna extravagancia de Cocteau, y la confundida multitud se disolvió en buen orden.

Martes 20

El problema de las entradas se hizo crítico; alguien, con autoridad para ello, procedió a hacer reajustes, y la consecuencia fue que quienes tenían derecho a ellas salieron perjudicados. Fue momentáneo, porque se trataba de funcionarios del festival, objetaron el procedimiento, consiguieron su revocación, e hicieron discutir el problema, todo el problema, por las autoridades pertinentes. El cine tiene 600 entradas, y cada una de ellas consiste en un talonario, con boletas numeradas para cada una de las funciones: quien tenga en su poder un talonario tiene una entrada permanente para todo el festival. En la distribución efectuada la prensa tiene 88 entradas, pero necesita alrededor de 200, considerando que en su lista se incluyen diarios y radios del país y del exterior, agencias noticiosas, distribuidores y exhibidores cinematográficos, funcionarios del festival, Cine-Club, Cine-Arte y Cine Universitario. Se conocen las cifras concedidas a otros rubros: Country Club 80, Poder Ejecutivo y embajadores 35, Senado 10, Representantes 25, Invitados oficiales 91, Jurado 28. Hacen 352 entradas. Las 248 restantes deben obrar en poder de la Comisión Nacional de Turismo, el Ministerio de Relaciones Exteriores y otras autoridades, que pueden o no haber hecho distribución de entradas permanentes, por motivos que en todo caso no se hicieron públicos. Mientras algunos solicitantes insisten en conseguir sitios, reiterando pedidos en los alrededores del cine, no se hacen presentes los tenedores de las mismas (senadores y representantes, por ejemplo) y las autoridades vacilan siempre hasta último momento antes de otorgar esas butacas, por la prudencia (excesiva, ciertamente) de que aparezcan al final quienes resultan ser sus propietarios. El error parece estar en el origen de la distribución: no parece procedente que se den entradas numeradas a personas que no están en Punta del Este, y el problema es ahora el muy difícil de dejar sin valor los documentos que están en manos ajenas y anónimas.

Miércoles 21

Gérard Philipe, Alberto Cavalcanti, varios periodistas franceses, fotógrafos nacionales y extranjeros, corresponsales de ***Life***, cameramen de ***Uruguay al Día***, y curiosos diversos hasta completar la cantidad de 30 personas, se juntaron en un yacht con comodidad para 15, visitaron la Isla de Lobos (los lobos mismos no se impresionaron por la fama), tomaron tanto sol como hubo, comieron, bebieron, rieron, cantaron, hablaron (bien) de Cocteau, y pasaron un gran día que las cámaras quizás registraron debidamente. Entre Philipe y Danilo Trelles (de Cine-Arte) hablaron largamente del ciclo de films retrospectivos que debió efectuarle también en este festival, y que aparentemente se podrá realizar dentro de pocos días. En el mismo se incluirán funciones dedicadas a René Clair, Marcel Carné, Erich von Stroheim, D. W. Griffith, algunos trozos del cine mudo alemán, y seguramente **La barquera María** (de Frank Wysbar) que los visitantes manifestaron no conocer.

Jueves 22

El cine al aire libre, tan esperado por los curiosos de Montevideo que quieren hacer un corto viaje a Punta del Este, y mucho más esperado por las autoridades del Festival, que esperan desplazar hacía allí las marejadas de solicitantes de entradas al cine cerrado, tiene sólo un éxito relativo. La primer causa puede ser el tiempo frío, la amenaza de lluvia. Las otras causas son más permanentes, y alguna es inevitable. El cine está a varios kilómetros de Punta del Este, y exige inevitablemente coche propio para llegar hasta él; es mejor no hablar del deficiente servicio de colectivos (uno cada media hora exacta, y repletos) por el que se caracteriza esta concurrida y dispersa localidad balnearia. Asimismo, las funciones son necesariamente de noche, por razón de luz, lo cual complica el transporte al regreso. No hay tampoco una correcta publicidad sobre los programas de ese cine; quien se pasee por el centro de Punta del Este (es decir, el turista al que hay que proporcionar información sin que la pida) no encontrará carteles anunciadores. Y por último, los programas no han sido muy seductores, existiendo la sensación general de que sólo cuatro o cinco de los films exhibidos hasta ahora tienen algún interés cinematográfico, factor que se agrava por la circunstancia de que al cine abierto no concurren las estrellas que el curioso (abundante ejemplar) quiere y puede ver en el cine cerrado. Con todo ello en contra, debe puntualizarse que la técnica del cine no merece objeciones. Un cronista contemporáneo se mezcla entre cien dispersas personas, entre las 20:55 y las 21:10hs., y notifica que el sonido es perfecto (no había viento), que la imagen es clara, que las sillas son duras y que se puede fumar en el cine, placer de sibaritas decadentes.

Se espera a la delegación americana de un momento a otro.

Viernes 23

Se complica la programación del festival. Quedan nueve días de exhibiciones, con dos películas diarias, pero hay 21 títulos pendientes, por lo que forzosamente deberán realizarse tres exhibiciones extraordinarias, presumiblemente a las 10 de la mañana, aunque hay quien postula las 17 horas. Este no es el único problema. Los encargados de la programación, que resultan ser, por otra parte, los componentes de Cine-Club del Uruguay, están trabajando, hace ya varias semanas, con el afán de unir la mayor información posible a un trato equitativo para todas las delegaciones, y a un interés creciente del material de exhibición: son, ciertamente, la fracción enterada, responsable y solvente de los muchos directores del Festival. Abocados a programar con muy poca anticipación, y debiendo solucionar conflictos con películas que no están en Punta del Este, con distribuidores que piden fechas especiales, con imprentas montevideanas que deben confeccionar los programas en pocas horas, y con autoridades que dan órdenes contradictorias y laberínticas, el trabajo puede abrumarles hasta las 4 de la mañana, y alguna vez la presión nocturna resulta inútil. Las funciones vespertinas y nocturnas deben alternarse entre todos los países concurrentes, para evitar tratos preferenciales; las tres funciones extraordinarias tendrán presumiblemente menos público, y su realización altera todo plan previo. Para mejorar el panorama, el Country Club pidió y obtuvo (del señor Presidente de la República) que se efectuara una función especial, el sábado 24 a las 21, para que concurran los socios, cuya demanda de localidades triplica diariamente la oferta posible. Conseguida la sala, debe conseguir aún la aprobación de los distribuidores del film (sería **Valentino** de Columbia, estreno mundial). Con tantos factores variables, y con la perspectiva aún ilusoria de agregar funciones de cine retrospectivo, es difícil saber qué se verá mañana o pasado, qué película será omitida, y por qué los italianos eliminan **L'Edera** (de Augusto Genina) para exhibir en su lugar **Cielo sulla palude** (de Augusto Genina), que porta un presuroso avión.

El jurado no sabe aún qué películas están fuera del concurso, y cómo se medirán los títulos producidos antes de 1950 y los premiados, en conjunto o en detalle, por anteriores certámenes.

Se espera a la delegación americana de un momento a otro. Ahora se habla de contratiempos en el avión, de vueltas a Río de Janeiro y de desesperación.

Sábado 24

La invasión de fin de semana fue doble y todavía los calculistas no se expidieron sobre si era más numerosa la delegación americana o la que envió Montevideo. Entre los turistas de ocasión hicieron difícil conseguir entradas para **Domani è troppo tardi**, que se exhibía en el cine abierto; también llenaron los cafés, restaurantes y casinos, e instalaron el saludo permanente y recíproco a sus abundantes conocidos. Los americanos llegaron en dos poblados ómnibus a las 16:30hs. a la puerta del Country Club, no bajaron, siguieron a sus residencias, y defraudaron la expectativa de 84 niñas en trajes de baño, 28 rubios con pullover anudado al cuello, 10 funcionarios, 5 periodistas y un sacerdote.

A las 21 horas debió comenzar la función especial (fuera de plan) que el Country Club daba a sus socios, exhibiéndoles **Valentino**, primicia mundial. Comenzó a las 21:25, y a fin de evitar la sorpresa general que habría causado el mantener los programas anunciados, se resolvió sustituir aquel film por una serie de cortos. Más tarde se supo que ese cambio fue una ventaja, pero fue necesario esperar hasta las 23:30 para que comenzara la función de las 23, a la que harían acto de presencia los americanos. Hubo ruido, noticiarios, luces potentes y gran algarabía, todos opinaron sobre lo lindos, feos, simpáticos o callados que eran los artistas, comenzó la función y se sentaron todos. Cuando terminó, el aplauso fue muy moderado, y considerablemente inferior a los que se dispensan habitualmente en estos casos; **Valentino** no merece más de media palma en cada seiscientas. Apareció un señor en el escenario, pidió otro aplauso para los Sres. Edward Miller y A. Domínguez Cámpora, hombres presumiblemente plausibles, y se contaron hasta quince obedientes de esa indicación. No se pudo ubicar a Joan Fontaine ni a Lizabeth Scott, que habrían despertado más calor entre los concurrentes. Estaban más cansadas que un jurado, y se quedaron a dormir.

Domingo 25

Comenzaron las funciones matutinas, exhibiéndose **Cronaca di un amore**, programada para las 10:30, y comenzada a las 10:50 con asistencia de sólo cinco jurados. El resto se quedó forzosamente en el hotel, a varios kilómetros, porque el auto que debía estar a su disposición estaba entonces al servicio de la delegación americana, y las deficientes comunicaciones telefónicas no consiguieron otro. A mediodía el jurado hizo seria cuestión sobre tal anomalía, y se presumió que para la tarde no se presentaría si no se regularizaba la omisión. Se arregló, pero así se escribe la historia del caos. Mientras tanto, Lizabeth Scott corrió por los bordes de la piscina huyendo de cazadores de autógrafos y de cargosos que creen improvisar festivamente en inglés.

El almuerzo de las 13:30 empezó a las 14:15, con asado criollo, chorizos habituales, toneladas de fruta, remansos de vino tinto y doscientas personas en trajes diversos, con apetitos variados y luchas por conseguir platos y cubiertos. Nunca tantos tiraron tanta comida por tan poco motivo; los restos del asado, que habrían dado de comer a la cuarta sección judicial de Cerro Largo, fueron enterrados en lo que alguien llamó fosas comunes. El tono de la reunión varió con el tiempo, y aunque durante minutos fue épico, con multitudes en lucha, derivó prontamente a lo carnavalesco: aparecieron los cantores de tablado, forjaron el pericón, cantaron con entusiasmo, dieron la nota de ese pintoresquismo, falso y de exportación, que debe reprocharse a los festivales escolares y a algunas películas americanas, y terminaron por grabar sus propias improvisaciones en carretes de excesiva longitud, con resistente batería. Existen dudas sobre la real opinión de Joan Fontaine al respecto, pero se sabe que fue amable y considerada.

Lejos de ese picnic, renunció la Comisión de Programación. Hace más de un mes que los muchachos de Cine-Club trabajan en ella con entera competencia, sin más fallas que la de factores muy ajenos (hay demasiadas autoridades, demasiadas dudas), y a pesar de su función, no ha podido regularizar sus entradas al cine, y debe luchar por ellas cada tarde y cada noche. Las más formales promesas de las más altas autoridades del Ministerio de Relaciones Exteriores fueron desmentidas alegremente, y se deja fuera del cine a quienes tienen indiscutible derecho (por ser

funcionarios, y por la índole de su labor) a estar en él. Asimismo, en todas las funciones vespertinas el cine es invadido por menores de edad, descendientes y herederos del mundillo oficial; asimismo, se sigue calculando en no menos de 200 entradas (tercera parte del cine) la cuota que distribuyen el Ministerio y la Comisión Nacional de Turismo a personas no identificadas como jurados, periodistas, invitados extranjeros ni funcionarios. Fuentes de prudencia aconsejan verificar estas cifras con el Sr. Pacheco, alto funcionario del Ministerio, y aparente supervisor de esta distribución, pero esas mismas fuentes no aconsejan el procedimiento para encontrar a tan elevada autoridad, y siendo imposible encontrarlo sólo corresponde pensar en él, para bien o para mal. La renuncia de la Comisión de Programación puede derivar en serios perjuicios para el festival, y si el conflicto no se soluciona habrá que buscar quien domine los datos técnicos y reparto de las películas, tenga imprenta rápida para confeccionar los programas, aporte datos indispensables a las oficinas de publicidad (hay dos: una no alcanza), maneje celuloide, duración de películas, alternancia de nacionalidades en el plan de exhibiciones. Es sintomático que entre tanta improvisación y confusión como la de este Festival, se produzca la renuncia de quienes más se aproximaban a una labor técnica.

El Sr. John W. Royal, que es Vice Presidente de la National Broadcasting Corporation, y que integra la delegación americana, contestó preguntas sobre televisión, calculó en tres años el plazo necesario para implantarla aquí, pronosticó que ese negocio da pérdidas forzosas en el primer año, cuando menos, y subrayó la necesidad de acudir a profesionales (especialmente actores) para sus programas, ya que no se pueden pasar discos y hay que llenar horas de exhibición. Argentina puede ser un país más adecuado para empezar. Un amigo gordo trató de recordar que la televisión es un aparato con el que se ven en una pieza las bobadas que ocurren en otra, pero no trató de decirlo entonces.

Mr. Edward Miller, que representa muy oficialmente a los Estados Unidos de América, opinó en alta voz que **Valentino** es en este festival una película muy mala para representar oficialmente a los Estados Unidos de América. Tenía razón.

Llegó Cantinflas al cine, hizo las previsibles monadas de salutación, y no hizo declaraciones.

Lunes 26

Comenzaron en Loquibambia[2] las consecuencia de que falte quien se ocupe de programación. Por la mañana debió exhibirse **Su último recurso** (*The Breaking Point*, John Garfield), pero en último minuto se decidió exhibir **Deseada** (mexicana, Dolores del Río), alterando un plan que quizás fuera orgánico. No se adujo motivo (en este Festival es difícil averiguar un motivo) pero pudo deberse a que Patricia Neal, actriz del film americano, estuviera aún en Montevideo y se prefiriera hacer la exhibición cuando ella llegara. Consecuencia: los mexicanos protestaron por la tarde, visto que habían invitado a amigos a ver **Deseada** en la función vespertina, seguramente presumiendo con error que así quedarían bien ellos, y fingiendo ignorar que la película es una tristeza. Así que les hicieron caso, **Su último recurso**

[2] N. del E.: Título de estreno rioplatense de **Helzapoppin'** (H. C. Potter, EUA-1941), disparate surrealista protagonizado por Ole Olsen y Chic Johnson. H.A.T. utiliza varias veces el término para referirse a la desorganización del festival.

quedó para mejor oportunidad (toda postergación es un paso atrás), repitieron **Deseada** y los jurados y cronistas prescindieron significativamente de verla por segunda vez, circunstancia que quizás sea una opinión. Fue la primera tarde libre en muchos días de fiebre, y se proyectó festejarla con fuegos artificiales.

Al mismo tiempo reanudó sus funciones la Comisión de Programación, gracias a que dos particulares, vinculados a las autoridades del festival, y funcionarios ellos mismos, prescindieron de otros compromisos y resolvieron entregar entradas diariamente a aquella Comisión. Es un arreglo extraoficial e inestable, que no lava la responsabilidad de quienes debieron prever y/o solucionar el problema.

Se clausuró el Country Club durante el día, preparándose el local para la fiesta de la noche.

La Fiesta del Candombe hubiera avergonzado al barrio Palermo. Después que nuestras niñas y nuestros diplomáticos de carrera ocuparon sus asientos y las estrellas el mero césped, la agrupación carnavalesca Añoranzas Negras Pero Poco dio su esmerada lata sobre la esclavitud, siendo recibida por propios y extraños con mucha tolerancia, pocos aplausos y alguna burla sofocada por la cortesía. Estos negros entendieron a su manera la orden de llevar smoking, que amenazaba al pie de cada invitación, y se presentaron al Country imbuidos de ceremonia y de literatura falsa. Para atender el rubro Estridencias de las Américas fueron contratadas las esforzadas orquestas de Enric Madriguera y Cab Calloway, las cuales sudaron e hicieron sudar a los escasos y promiscuos bailarines, y gritaron de 2 a 4 de la mañana. El balance final, rendido al amanecer, arrojó estas cifras: 426 smokings contra 278 trajes de calle (camisas, sacos, camperas, pañuelos anudados al cuello y otras delicuescencias de la industria textil), 23 estrellas y, asombrosamente, casi ningún cazador de autógrafos; 3 periodistas conocidos y 162 personas de profesiones varias amenazando desplomar el Palco Especialmente Reservado a la Prensa. Arrojó también estas melancólicas impresiones: la delegación norteamericana no tenía por qué salir de Hollywood para conocer gauchos y negros apócrifos, ni nuestros curiosos tendrán ya que ir a EE.UU. para escuchar jazz prostituido.

Martes 27

La Delegación Francesa ofreció en el Country Club una recepción a los delegados de los otros países, periodistas, autoridades del festival e invitados especiales, ofreciendo champagne francés, bocadillos, música suave y media luz. Curiosamente, la invitación fijaba el comienzo y al fin de la recepción, puntualizando que el horario era, muy precisamente, de 21 a 23 horas, lo que equivalió a conversar entre una y otra función de cine (se salía de ver **È primavera**, que fue muy festejada, y se debía ver **Journal d'un curé de campagne**, que despertaba gran expectativa). Este apresuramiento fue útil porque en ese plazo los periodistas nacionales conversaron con sus colegas franceses e ingleses, echando las bases de un pequeño Congreso que deberá realizarse en los próximos días, y donde se plantearán cuestiones de importancia sobre la marcha de la cinematografía. La intención es superar la frivolidad y superficialidad de los reportajes que hasta ahora, y para un público ávido, ha estado confeccionando la prensa nacional; parece preferible discutir preguntas tales como la libertad del artista en los diferentes países, tendencias actuales de los temas, colaboración mutua entre dos o más naciones pro-

ductoras, influencia y consecuencia del capital americano en la industria europea, resultado del mejor cine europeo en exhibición fuera de fronteras, etc. Si se salvan los inconvenientes de tiempo e idioma, ese pequeño Congreso será obra útil.

Se descarta como imposible la exhibición de cine retrospectivo; no hay tiempo material para hacerlo, ni se puede recargar la maquinaria del festival, que ya tiene sus tropiezos. Las mañanas deben aprovecharse para las segundas exhibiciones que, razonablemente, solicita el Jurado.

Miércoles 28

Nada. Llovió sin compasión ni fe, pero Punta del Este tiene bastantes autos como para llenar el cine. Se suspendió la función del cine abierto.

Jueves 1

La delegación italiana ofreció un almuerzo (excelente comida) a los periodistas nacionales y durante dos horas se habló, sustanciosamente, de problemas cinematográficos. El Dr. Scicluna explicó las normas de trabajo en Italia, los convenios existentes con Francia para producciones mixtas, el apoyo que el Estado presta a los mejores films (no sólo mejores en su producido comercial, sino, significativamente, en su calidad artística) y puntualizó que existe allá una amplísima libertad para la creación cinematográfica, su distribución y exportación, factores que coinciden, hasta ahora, y coincidirán seguramente en el futuro, con el franco apogeo del cine italiano, ya demostrado en este festival. El periodista Vittorio Sala resultó ser un agudo crítico, con el que daba placer conversar sobre Cocteau, Orson Welles, la ausencia del divismo y el hecho muy probado de que el periodismo no da dinero pero es una atracción irresistible. La reunión fue tan útil como amena, según lo dijeron, con excesiva largueza, los discursos del final, donde se habló de sangre latina (que no estaba en cuestión), de libertad de expresión y del próximo y ya ansiado Festival. Es circunstancia muy notable la de que, a pesar de todo el ruido con las estrellas, las fotografías y los autógrafos, lo mejor de este Festival sea el trato con los productores y periodistas, ajenos a la pública frivolidad, y deseosos de encontrar otros periodistas con quienes hablar seriamente.

Por la noche se anunció la renuncia del Sr. Sánchez Rogé, miembro del Jurado. También se produjo, en el Pabellón de la Prensa y a las 2 de la mañana, un concilio general de autoridades jurados, técnicos, funcionarios y curiosos cronistas contemporáneos, discutiendo el material a exhibirse en los tres últimos días del festival y aceptando películas que no estaban inscriptas en tiempo y forma. Esta es una turbia competencia, donde alguna delegación saca armas nuevas al ver las armas ajenas. No hubo acuerdo, desde luego: abundan las delegaciones, las autoridades, las películas, e incluso los arreglos de buena voluntad se hacen a costa de la debida información a prensa y público, y a costa, sobre todo, del personal del cine, que recibe el mismo sueldo que en Montevideo le abona la Censa[3], y está simplemente a la orden durante 18 horas diarias, sin conocer feriados.

[3] Empresa propietaria de las salas de exhibición.

Viernes 2

El Ministerio de Relaciones Exteriores ocupó el cine y el Country Club. En el primero reservó para su dominio la exhibición de **Justice est faite**, que se efectuó fuera de plan, con invitaciones especiales y anulación provisoria de las entradas comunes. Al grito de En Cine Cerrado No Entran Moscas se discutieron una por una las invitaciones, y la gente de prensa debió pelear por ellas hasta la media hora previa, dándose el caso de quien abandonó la lucha. Como estaba previsto, sobraron entradas en el último minuto, y quien quiso hacerlo se acomodó en el cine. Más fácil era aún entrar en el Country Club, con o sin invitación: cualquier smoking era un pase libre a la comida colosal que allí se sirvió, con champagne y whisky en dosis masivas, un gasto que nuestro especialista en Alta Finanza calcula en treinta mil pesos. El mundo diplomático, que había visto trasmitir el mando, bailó con Cab Calloway y Enric Madriguera hasta altas horas de la mañana (el cine había terminado a las 2) y el Estado firmó una cuenta muy significativa. Fue paradójico, por tanto, el hecho más notable de la noche. Los fotógrafos y periodistas, que debían registrar ese sarao para la posteridad, cometieron la imprudencia de servirse comida donde cientos de personas lo hicieron antes y después; el Señor Ministro de Relaciones Exteriores tomó nota de ese hecho, y el ***maitre*** comunicó a dichos comensales que según el Ministro estaban ahí para servir y no para servirse, por lo que debían abandonar platos y copas. Este gesto democrático, que estrecha aún más los lazos que nos unen a nuestros semejantes, trajo por resultado que algunos de aquellos fotógrafos se negaron a trabajar, prefiriendo ocupar su tiempo en pensar intensamente sobre el Señor Ministro. Algún cronista contemporáneo, que no tuvo oportunidad de contemplar tales hechos, y desconfió del relato posterior efectuado por parte interesada, decidió comprobar por su cuenta la vigencia de esas prohibiciones: con una desaprensión muy censurable (no usa smoking, y se hacía notorio) se sirvió de comer y de beber, bailó con quien le llevó el apunte, y esperó pacientemente que el Señor Ministro le concediera repentina audiencia y probable censura. No ocurrió nada, y el cronista contemporáneo fue a pura pérdida de información: no es noticia decir que Calloway gritaba y que Joan Fontaine bailó el ***boogie-woogie***. El hecho más desagradable de Loquibambia es la falta de coherencia en el pensamiento de las autoridades.

Sábado 3

Por la mañana se realizó un pequeño Congreso, ya programado desde días atrás, al que asistieron cronistas cinematográficos, entrevistando con absoluta libertad a directores y productores extranjeros: estaban los Sres. John Sutro (por Inglaterra), A. Lattuada, A. Scicluna, A. Genina, Vittorio Sala (por Italia), Yves Allégret, Fourré-Courmeray, Cravenne (por Francia), Alberto Cavalcanti (por Brasil). No concurrieron representantes de México; en cuanto a los de EE.UU., habían concurrido puntualmente a la hora de la citación, y no tuvieron la excesiva paciencia de esperar dos horas a los informales. Fue, con certeza, la conversación más seria sobre cine que se efectuara en tres semanas de ruido, y algunos de los cronistas presentes intentarán reflejarla en nota próxima.

La Asociación de la Prensa intentó efectuar un espectáculo a su beneficio en el cine cerrado. Es probable que haya cometido algún error de procedimiento, por-

que después de haber obtenido la aprobación de los propietarios del cine la debió solicitar nuevamente a la Comisión Nacional de Turismo. Tropezó con varias dificultades de jerarquía, horario, interferencia con las programaciones oficiales del festival, desacuerdo sobre películas a exhibir; un alto personaje de la Comisión Organizadora entendió que debía exhibirse alguna de las películas americanas, pero a su vez los americanos entendieron que no podían cederla para una exhibición con entrada paga. Finalmente se acordó que la función sería en el cine abierto, y con **La montaña de cristal** (inglesa), y mientras en Montevideo se vendían entradas a diez pesos, algunos funcionarios del festival seguían sosteniendo en Punta del Este que la función nocturna del sábado se haría a dos pesos, como todas, y que no procedía enviar público con ómnibus de la Onda, porque el espectáculo especial, como la guerra de Troya, no tendría lugar. El tiempo, que cuida del mundo todo, solucionó los problemas, y mediante una calculada lluvia se suspendió el espectáculo, anunciándose meramente la devolución del importe. Fuentes generalmente bien informadas, vinculadas a la Asociación de la Prensa, entendieron que las autoridades del festival no habían mostrado una adecuada conducta con los periodistas (no sería la primera queja, ciertamente), pero, por otro lado, ningún periodista podría preguntarle a las autoridades del Festival su opinión sobre el incidente: son gentes que viven preocupadas con problemas mayores, ninguna de las autoridades parece tener una visión completa sobre la red de intereses, jerarquías y funciones que supone cada paso y, por otra parte, no es importante discutir sobre cómo ocurrió lo que no ocurrió.

Algunos integrantes de la delegación italiana, que habían anunciado a **Cielo sulla palude** como obra magistral, se mostraron sumamente satisfechos por la aceptación pública que el film tuvo en la función vespertina. Minutos después, el director Augusto Genina explicó a algunos cronistas el trabajo con que realizó su obra, cuyos intérpretes ignoraban qué es el cine, eran en su mayor parte analfabetos, y se comportaron empero como reales actores dramáticos. Entre otros esfuerzos, Genina debió esperar quince días, viviendo cerca de los pantanos de la acción, para que la luz permitiera rodar su más intensa escena (la muerte del padre, en el camino). Asimismo, debió reconstruir en el estudio el interior de la casa en que se desarrolla la acción, rebajando su propósito de filmar todo en el sitio mismo: el ambiente real ya no era el mismo que en esa casa tuvo cuando la historia ocurrió (auténticamente) en 1902, y, por otra parte, el espacio era muy chico para permitir el desplazamiento de cámaras y técnicos. El campesino Francesco Tomolillo, que funciona en la película como un gran actor de carácter, es un sujeto pintoresco; cuando se efectuó en Roma la premiére del film, se hizo presente, como otros, en el escenario, y declaró al público que Genina es un gran médico quirúrgico, que le cambió el cerebro por otro de actor sin que él se diera cuenta. En la entrevista, Genina parece tomar con sorpresiva alegría la satisfacción ajena por su obra; alterna su natural inteligente y reposado con un intercambio de bromas hacia sus compañeros de delegación.

Domingo 4

A las 10:30 de la mañana debe exhibirse **Prima Comunione**, como paso inicial de un día muy bravo, en el que hay cinco películas por ver. Comienza a las 11:05, y a las 11:08 se produce un apagón en el cine, que según los bien informados alcanza

a toda Punta del Este, y que según los mal informados puede durar dos días y demorar todos los espectáculos, porque no se ha localizado el desperfecto. Duró media hora y fue sólo el prólogo a los muchos contratiempos que Aldo Fabrizi tiene en el film, y a los mayores que el jurado debió aguantar ese día. A las 13:20 catorce personas partieron a almorzar, para volver a las 15:30, ver una película francesa (**Gi Gi**), una brasileña (**Terra é sempre terra**), cenar algunos sándwiches, cortesía del Country Club, y volver de inmediato a ver **La beauté du diable**. Esta empezó sin el jurado, y por indicación de éste se suspendió su desarrollo y se comenzó de nuevo, cuando iban corridos quince minutos de juego. La gente protestó por la repetición, pero los memoristas recordaron que así también había comenzado el Festival (jueves 15 de febrero, repitiendo **Artigas** porque el Señor Presidente de la República había llegado tarde y no había visto el principio) y que después de todo el jurado resulta ser el único público imprescindible.

Lunes 5

El Jurado delibera largas horas para arribar al fallo final, pero se le obliga a perder el tiempo discutiendo entre sí y con el Sr. Roberto Fontaina la nómina de películas que están en concurso. Se produce un largo malentendido sobre la inclusión o exclusión de **Cielo sulla palude**, y se llega a votar sobre si la película es o no elegible, para saber si importa aclarar su ubicación reglamentaria. Hay votos por la afirmativa, pero en las últimas horas de la tarde llega un telegrama firmado por un Sr. Fernández, y fechado en Sayago, donde se declara lacónicamente que la película está fuera de concurso; algunos miembros del Jurado sostienen que ese telegrama es misterioso, y horas después no habían llegado a explicárselo. A las 20 horas el fallo, que es secreto, ha trascendido hasta la reunión colosal del Hotel San Rafael, donde la prensa bebe con los artistas extranjeros, se hacen cantarelas en italiano, Miguel de Molina actúa en su idioma, y hay discursos en español, mientras los cronistas cinematográficos cambian impresiones sobre el fallo (nadie parece conforme, ni siquiera el Jurado) y mientras los residentes del Hotel examinan desde las barandas del piso alto todo ese mundanal ruido. La discusión sobre el fallo prosigue, en autos diversos, hasta el cine mismo, y es en su hall donde el director Augusto Genina declara a dos cronistas cinematográficos contemporáneos que el premio había sido otorgado, sin duda, por motivos de calidad comercial y no artística, que **Domani é troppo tardi** no es considerada en Italia como una gran película, y que probablemente el fallo fue dictaminado contra **Cielo sulla palude** por motivos religiosos o, mejor, anti-religiosos. En el cine entra más gente de la que cabe, incluyendo dos ex-presidentes de la República, e incluyendo también a los muchos artistas extranjeros, que sobre la hora del comienzo, y desde el micrófono del hall, ayudaron a Nebio Caporale a decir por radio las frases convencionales del caso. Se exhibe **Domani é troppo tardi**, que fue muy aplaudida, y después se exhiben los miembros de la Comisión Organizadora, que se sientan en el escenario con sonrisa de incomodidad. El Sr. Presidente del Jurado da lectura a la lista de premios, abreviando el pormenor de la votación, y se hace después la entrega de estatuillas. Quienes las reciben son los visitantes extranjeros, en representación de los artistas premiados y ausentes: Joan Fontaine por Gloria Swanson, Patricia Neal por Juano Hernández, Carla del Poggio por el director Michelangelo Antonio-

ni, Gérard Philipe, irónicamente, por el premiado Michel Simon con el que actuara en **Beauté du diable**. Quienes las ofrecen son los miembros de la Comisión Organizadora, y un gracioso asegura que ahora sabe por qué hay tantos miembros en la Comisión: fue creada con tantas personas como estatuas, en previsión de este final acto de entrega de premios. Se trata, como es sabido, de especialistas en buena voluntad y desorganización, y lógicamente falta una estatua que dar cuando Roberto Gavaldón ya ha sido llamado para recibir el premio (único posible) a la mejor película mexicana. En la confusión se consigue otra, quizás salida de manos de otro premiado, y se soluciona el apuro; entonces se adelanta el Sr. José Pizzorno Scarone, saca su discurso del bolsillo, y asegura a los atónitos espectadores que ésta ha sido una puja de inteligencias y que en algún momento no identificado de todo el certamen se ha sentido una *"pamperada bizarra y nuestra"*. Para festejar la frase todos marchan a la fiesta del Country Club, donde a un miembro del Jurado no se le permite la entrada porque no lleva smoking; es sabido que en este Festival es más importante el smoking, el status social, el apellido, que la inteligencia o competencia de cada persona. Todos los de smoking comen y bailan hasta altas horas aturdiéndose con Calloway y Madriguera, y todos los que no tienen smoking y pudieron aducir carácter de periodistas se refugian en el palco de la prensa; allí cenan lentamente (el mismo menú, pero sin *grapefruit*, que sólo puede comerse de smoking) y se retiran rendidos y aún más lentos del clausurado Festival.

Martes 6

Los empleados del Festival no pudieron ver cine, adecuadamente, durante las tres semanas que duró Loquibambia; si alguna vez consiguieron entradas fue porque, milagrosamente, se pudieron extraer a las muy pocas asignadas a la prensa, y aún en este caso vieron cine a expensas de su trabajo, porque el Boletín Diario se hacía, también, a las 19 y a las 23 horas. Parecía razonable que se hiciera, terminado el Festival, un grupo de exhibiciones para ellos, y en la fecha se proyectó exhibir hasta cinco films. Al autorizar esos espectáculos, la Comisión Nacional de Turismo olvidó que el cine es propiedad del Country Club, y que el Festival fue oficialmente clausurado en la noche del lunes 5: no pidió al club autorización del caso, y hubo conflicto. A las 15 y 30 se exhibió **La Ronda**, y testigos presenciales aseguran que la intención fue permitir la entrada de los empleados, exclusivamente, pero se colaron algunos curiosos. Se intentó sacarlos del cine, pero fue infructuoso, entonces se llamó a la policía, y salieron. Entre los expulsados figuraba algún socio del Country Club y algún empleado del Country Club, los que hicieron oír ante él su queja. Resultado: una alta personalidad del club concurre al cine, protesta porque los socios han sido expulsados policialmente, solicita que la exhibición se haga extensiva también a ellos, y las autoridades de la Comisión Nacional de Turismo se niegan a esa solicitud. Entonces dicha personalidad (el Sr. Mauricio Litman, que invirtió un considerable capital en la empresa), hace valer sus derechos de propietario, y visto que no se llegaba a un acuerdo, corta la luz en el cine, y se acaba repentinamente la proyección, cuando se acababa de proyectar un corto italiano sobre el volcán Etna y cuando todavía no se había comenzado a proyectar **Justice est faite**. Así culminó la hostilidad entre el Country Club y la Comisión Nacional de Turismo, prolongada a lo largo de todo el Festival y fuente de muchos malentendidos que debieron evitarse.

Tontería

Bajo el título ***Tontería***, ***El Sol*** (Feb. 27) reproduce un párrafo de nuestra nota ***El ruido con sus nueces*** (***Marcha***, feb. 23), que se refiere a las apreciaciones vertidas por el Sr. R. Fontaina en el seno del Jurado del Festival. El meritorio colega no señala la procedencia del material ajeno que reproduce, omisión que la ética periodística condena.

Fallar y no fallar

Aunque el fallo es materia esencialmente opinable, y no habilita la demostración a favor ni en contra, cabe señalar:

1º) Que si el premio a un film quiere interpretarse como premio a un país, el fallo es correcto. La selección de cine italiano está, en el conjunto, muy por arriba de toda otra selección presentada.

2º) Que **Cielo sulla palude**, de Augusto Genina, es, en la opinión de mucho espectador, y en la opinión de esta página, una película más valiosa que **Domani è troppo tardi**. Es, fuera de cuestión, plásticamente más bella, y formalmente más ajustada a un lenguaje cinematográfico; es difícil que esto sea discutido ni siquiera por la fracción mayoritaria del jurado. En tema, la primera mitad de **Cielo**, dedicada a la miseria campesina, es por lo menos tan valiosa como la primera mitad de **Domani**, dedicada al despertar sexual de la adolescencia. Se ha reprochado a **Cielo** su falta de unidad, porque su segunda parte se dedica a exponer un melodrama ajeno al cuadro social que tan intensamente describe en la primera parte, pero debe notarse que aunque así fuera (y hay quien cree ver una unidad subterránea, una relación de orden ético) se trataría de dos películas independientemente valiosas, construidas bajo un solo título. Con todos sus valores, **Domani** tampoco es perfecta, pero el reproche a hacerle parece más profundo: el film traiciona o deforma su tema. Todo su prestigio argumental es el de plantear la educación sexual de la adolescencia en términos muy compartibles, de liberalidad, franqueza y salud moral, pero su expresión no es ajena al discurso, y en su segunda mitad falsea el sentido al pretender que la solución de un conflicto individual reparta optimismo sobre el conflicto colectivo y mayor con el que comenzara; todo sentido del film está en su intención y no en su expresión dramática. Desde luego, **Domani** es película más simpática que **Cielo**, prende más fácilmente la emoción del espectador, y tendrá presumiblemente un mayor éxito comercial, pero este factor es ajeno a la valoración artística. Esta página confía en que muchos otros opinantes piensen también en su oportunidad, que **Cielo** es película muy superior; confía también, presumidamente, que los años demuestren esa superioridad, como demostraron la de **El hombre de Arán** sobre mucho éxito popular de 1935, y la de **Viñas de ira** sobre muy sonados títulos de 1940.

3º) Que en el seno mismo del Jurado, y durante las agitadas horas que precedieron a la votación, el voto por **Cielo** apareció más fundamentado y sostenido que el voto por **Domani**; es significativo que pueda hablarse tanto más a favor de la

primera, porque la inclinación hacia la segunda padece los mismos factores de subjetividad y simpatía que determinarán su éxito público, mientras a favor de **Cielo** puede invocarse con largueza un conjunto de normas que provisoriamente se llaman estética cinematográfica.

4º) Que contra la votación por **Cielo** operaron algunos factores de índole muy ajena a la estricta valoración cinematográfica. En primer lugar, alguno de los jurados temió votar un film de contenido religioso (su protagonista ha sido canonizado por la Iglesia, y, pese a la inicial oposición católica, el film fue aprobado por el Papa); este factor no debió considerarse, porque el film elude toda propaganda religiosa y se ajusta a un cuadro puramente dramático, donde no verá religión quien ignore el antecedente histórico. En segundo lugar, hubo quien entendió que **Cielo sulla palude** estaba fuera de concurso (la producción es anterior a 1950, y no fue inscripta en tiempo y forma para este Festival, al que ingresó con demora); puede presumirse que alguno de los jurados votó por **Domani** en el malentendido de que la reglamentación no le permitía votar por **Cielo**, y hasta se conoce el caso de un jurado que votó **Domani** contra su mejor convicción (la había discutido y defendido en alta voz) de que **Cielo** era película más valiosa. No se dieron a conocer los fundamentos de la votación, y se hace difícil que ningún reportaje aclare las dudas sobre la misma, como se hace difícil que el mismo miembro del jurado que cambió su voto llegue nunca a explicar los fundamentos de su cambio.

5º) Que resulta simplemente grotesco que hasta las 17 horas del lunes 5 de marzo, faltando pocas horas para emitir el fallo, no obrara en poder del Jurado, por vía de la Comisión Organizadora (o de la subcomisión pertinente) la lista completa y definitiva de las películas del concurso. Durante tres semanas se trabajó a tientas, sin obtener una respuesta de la Comisión Organizadora, a la que pidió reiteradamente un asesoramiento; incluso esta página señaló, en sus dos últimas ediciones, que estaban fuera de concurso (por simple aplicación del Reglamento) algunas películas que luego aparecieron dentro de él (por compleja interpretación del Reglamento, que nació defectuoso). Este es un caso típico de Loquibambia en apuros: mientras se admitía la inclusión de **The Fallen Idol** (inglesa, 1948), se ponía en duda la de **Cielo sulla palude**, que fue estrenada en Roma a fines de 1949. El Jurado no tiene culpa de estas irregularidades, y las trató de prever en tiempo y forma.

La culpa es de la Comisión Organizadora que demoró durante meses el dictamen sobre puntos fundamentales del Festival (constitución del Jurado, inscripción de películas) y que a pocas horas del fallo le pregunta al Jurado mismo si determinado film es o no concursable, después de admitir la tardía inclusión de **La beauté du diable** (René Clair) que en los primeros diez días del Festival no había sido ni siquiera mencionada como de posible exhibición. Si estos mareos hubieran sido arreglados en tiempo y forma, y no hubieran tenido consecuencia posterior, correspondería olvidarlos para siempre; esta página prefiere olvidarse del caos que conoció y que hoy ya no importa, y prefiere señalar hoy que el Festival fue en el conjunto un éxito, aunque sus entretelones hayan sido un continuo malhumor. Pero este problema de películas dentro y fuera de concurso ha tenido una consecuencia, porque ese factor influyó en la votación de mejor película y mejor director, y **Cielo sulla palude** aparece sin premio alguno, aunque era mejor obra que **Domani è troppo tardi**, según la mejor convicción de algunos de los miembros del Jurado (cuatro que la votaron, uno que la abandonó, quizás otros que votaron con la mente dividida), según la mejor convicción de muchos miembros de la delegación italiana, según la mejor convicción de algunos cronistas (***El Diario***, ***El País***, ***El Debate***), según la mejor convicción de esta página.

6º) Que, a riesgo de introducirse en la más delicada materia opinable, parece desafortunada la elección de Gloria Swanson como mejor actriz de todo el Festival. Su labor es más impresionante que talentosa, parece pobre cuando prescinde de la patética exageración con que se ridiculiza, y cuando desciende a la naturalidad de tono y gesto en el que correspondería examinar sus capacidades. Parece muy preferible Anna Neagle (**Odette**) que fue la otra actriz votada.

7º) Que es increíble que puedan otorgarse premios al sonido y a la escenografía, ambos de importancia menor, cuando no se tiene en cuenta la necesidad de premiar al montaje, que en cine es fundamental aunque hay quien no sabe en qué consiste, después de todo. Esta omisión es imputable a quien preparó el Reglamento; el Jurado se limitó a cumplirlo.

8º) Que el Jurado trabajó con la competencia cinematográfica que ya previamente podía reconocerse a la mayoría de sus miembros, con la inteligencia y la sensibilidad de casi todos los restantes, y con la discreción de quienes entraron en él sin saber nada del asunto y se mantuvieron sin pretender una sabiduría o una agudeza crítica que no poseían. Pero trabajó en difíciles condiciones físicas, viendo hasta cinco películas en un día, luchando contra el sueño propio y la desorganización ajena (horarios, autos, comida) y animándose heroicamente a solicitar revisiones de algunos films para afinar el juicio. Debe impugnarse el presumible prejuicio anti-religioso con que algunos sus miembros se opusieron a **Cielo sulla palude**, y debe impugnarse, sobre todo, la debilidad con que en las últimas horas se arribó al dictamen final, cuando no estaba clara la inclusión o exclusión reglamentaria de ese film. Supuesto que en las últimas horas existiera conciencia de que el film estuviera incluido, y supuesto, teóricamente, que su votación (cuatro votos en catorce) reflejara con justeza la opinión del jurado quedaría aun un punto turbio: cuando se votó anteriormente por mejor director, debía existir la creencia de que **Cielo** estaba fuera de concurso, porque de lo contrario no parecería sensata la votación registrada, donde Augusto Genina no aparece con ningún voto por su labor en **Cielo**, mientras aparecen cinco votos por Alessando Blasetti (**Prima Comunione**), Renato Castellani (**È primavera**) y René Clair (**La beauté du diable**), contrapuestos a los nueve votos del director premiado (M. Antonioni, por **Cronaca di un amore**). Un semejante malentendido es claramente imputable a la Comisión Organizadora, que no supo comunicar al Jurado, en tiempo y forma, la nómina definitiva de films en concurso, pero también es imputable al Jurado, que no debió tolerar esa irregularidad, y que incluso debió preferir la postergación en 24 horas del fallo, antes que su emisión en circunstancias tan confusas.

En definitiva, el fallo fue recibido con desaprobación; menos resistida habría sido la consagración de **È primavera**, de **Ultimátum**, de **Domenica d'Agosto**, que son, claramente, obras más cinematográficas.

Las nueces, solamente

Una alta personalidad vinculada a la creación del Festival mocionó públicamente en una oportunidad para que la prensa no exagerara sus defectos. Ese dictamen compromete asimismo a no exagerar sus virtudes; a la fecha, y vista la creciente probabilidad o necesidad de un segundo Festival, la moción adecuada es la de balancear su obra para procurar un mejoramiento, y el mejor enfoque crítico es el que contemple igualmente un pasado y un futuro.

CREACIÓN Y DIVISIÓN. La iniciativa del Festival Cinematográfico, su base económica inicial y más fuerte, corresponden al Cantegril Country Club; el sentido era prestigiar, con tan amplia publicidad, la zona balnearia de Punta del Este, y apoyar los intereses económicos (venta de tierras, principalmente) vinculados a esa entidad. Más tarde pareció claro que la inversión era muy superior a lo prudente, y que la publicidad del negocio fue más cara que su beneficio; sólo como inversión a largo plazo puede entenderse que ningún capitalista gaste tanto en una operación de ventas, y esto hace evidente que el Country Club necesita un segundo festival para aprovechar la inversión del primero (edificó un cine y una ***boîte***, afrontó toda clase de gastos derivados de atender diariamente, durante más de tres semanas, a más de cien personas). Durante el festival mismo no pareció evidente que hubiera un negocio detrás: no se insinuó en la publicidad, ni dentro ni fuera del club. Todo el festival se efectuó como un inmenso acto de sociabilidad (incluyendo sus desventajas), producto de la generosa voluntad ajena, con iniciativas originales y dinero para secundarlas.

La intervención del Estado complicó y perjudicó los planes primitivos, derivando finalmente en una organización muy irregular, y cumpliendo una gestión que deberá mejorarse radicalmente en el presunto segundo Festival. En un principio esa intervención era conveniente: aportó el prestigio de que el país fuera el anfitrión, facilitó las gestiones en el exterior, simplificó el ingreso al país de los visitantes, sus equipajes, las películas, el material de información. Se ha objetado el hecho mismo de la intervención oficial, porque invertía mucho dinero en la empresa ($ 100.000, dice el contrato original), porque ayudaba a un negocio privado, porque favorecía el turismo hacia Punta del Este en desmedro presumible de otros balnearios, porque provocaba una ostentación de sociabilidad y pseudo-cultura mientras dejaba otros básicos problemas económicos por resolver, y, sobre todo, porque es discutible que este festival atraiga al turismo que el país necesita, mientras provoca en cambio el turismo trivial de la gente que sale de Montevideo para ir a Punta del Este. Es probable, empero, que en una escala mayor, y con festivales cinematográficos cada dos años, esas objeciones se atenúen o desaparezcan. Más difícil es hacer desaparecer las características de la intervención oficial: nombrar una Comisión Organizadora cuyos integrantes (de presunto prestigio social en la zona) no son siempre un modelo de laboriosidad y eficacia, nombrar más autoridades de las necesarias, presumir que el Poder Ejecutivo sabe mejor que nadie cómo nombrar un Jurado o cómo redactar un reglamento para la apreciación cinematográfica, suponer, en fin, que el Festival se hace para el mundo oficial, y que cabe repartir entradas sin ningún criterio sensato.

A pesar del contrato inicial, nunca existió una coordinación entre el Country Club y el Estado, que era representado, conjunta y excesivamente, por el Ministerio de Relaciones Exteriores y la Comisión Nacional de Turismo. La publicidad en el exterior fue deficiente (estaba trabada por el apuro) y dificultó las negociaciones que en Europa realizara el Arq. Ugalde entre agosto 1950 y febrero 1951. La publicidad local fue iniciada por el Country Club pero censurada por el Ministerio, que eliminó hasta la palabra "Cantegril" de los comunicados, a pesar de que ése era, realmente, el sitio del Festival. A raíz de diversas discrepancias, se pusieron en funciones dos oficinas de publicidad, que perduraron hasta el final: una de Turismo, que se limitaba a editar un boletín diario en tres idiomas, y otra del Country Club, que hacía trasmisiones radiales, preparaba comunicados para la prensa, y cumplía un servicio fotográfico que aprovecharon todos los diarios de Montevideo. La atención a los huéspedes fue tarea principal del Country Club, y no se conocen quejas al respecto; en cambio, se conocen casos de informaciones contradictorias y variadamente omisas producidas por distintas autoridades del Festival. La prensa fue diversamente maltratada por las autoridades oficiales, habiendo sido difícil conseguir al firme un dato de programación, y habiendo resultado inútil y grotesco un pequeño carnet azul (con membrete de Turismo, sello del Ministerio) que no sirvió absolutamente para nada, ni siquiera para entrar al cine; se ha citado el caso, además, de que la Asociación de la Prensa tuvo increíbles dificultades con Turismo para hacer una función a su beneficio. En cambio, la prensa fue muy bien tratada por el Country Club, sobre la base muy notoria de que la entidad necesitaba una adecuada publicidad: allí se idearon y realizaron las reuniones más útiles. Algunos periodistas han objetado, irrefutablemente, que en el Country Club es difícil comprar cigarrillos, y que es más difícil pagar la adición del menor bocado, y que la especialidad del bar es el café tibio (lo preparan deliciosamente, enfriándolo de a poco) pero éstas son bromas menores. La oposición entre Club y Turismo se mantuvo hasta el final, con abierta hostilidad entre los dueños de casa, que pagaban grandes cuentas, y las autoridades que vinieron a regentear lo que sólo parecían comprender a medias. En el último día (martes 6) y con el pretexto de fabricar broches de oro, se produjo un incidente violento entre ambas fracciones. La historia registra además, como recuerdo, un hermoso banderín de paño rojo, emitido por Turismo, con las leyendas del caso, y un detallado mapa de la zona céntrica de Punta del Este; queda fuera del mapa, muy casualmente, el Cantegril Country Club, sede del Festival que en ese banderín se pretende recordar.

Para el próximo Festival deberán coordinarse esfuerzos, ahorrando empleados, dinero, teléfonos, papel y discusiones. No se pone en cuestión la buena voluntad de todos y cada uno de los funcionarios, incluido el Pabellón de la Prensa; se pone en cuestión la barrera de jerarquías y funciones con las que se entorpeció su labor.

ORGANIZACIÓN. Un Comité de tres personas muy ejecutivas, que empiece por trabajar dos meses antes del Festival, es más eficaz que 28 personas con tareas superpuestas, buena voluntad, espíritu deportivo y demasiados amigos con quienes cumplir. El manejo de la materia cinematográfica, desde la formación del Jurado hasta el manipuleo físico del celuloide, debe dejarse a quienes la entiendan.

Inscripción de películas. — Debe ser previa al Festival, y en trato igualitario para todos los países. Se exhibieron 9 películas americanas, aunque el Reglamento fijaba seis como máximo, y en virtud de que así lo exigió la Motion Picture Association, para cumplir con todas las empresas productoras; el resultado fue que los franceses e italianos aportaron tardíamente al concurso otras películas que no estaban inscriptas. Debe saberse la lista de antemano. Por no saberla, fue dificultosa la programación anticipada, y la impresión de los programas en Montevideo. Por no saberla, y por dudarse de qué películas estaban en concurso, el fallo del Jurado se emitió en circunstancias anómalas, con una confusa sesión final. Por no saberla, se agolparon las funciones en los últimos días (cuatro exhibiciones el penúltimo, cinco el último), abrumando al Jurado, al personal, al público y a la crítica.

Premios. — Está bien agregado al reglamento el premio al mejor sonido, que puede importar. Es superfluo el premio a la escenografía, que en cine suele importar poco o nada (véase el cine italiano). Es necesario agregar un premio al montaje, que es rubro fundamental. Podría agregarse un premio al diálogo, cuyos méritos son más probables que los del sonido. Instituir un premio por país, y decirle a los mexicanos, por ejemplo, cuál es la menos desagradable de sus películas, no parece sensato, ni tiene otra finalidad que la diplomática de dar una estatua a cada delegación; la competencia debe ser internacional, y México debe arreglárselas solo para saber qué es lo menos malo que produjo. Deben dividirse los premios al corto metraje, de género muy variable.

Jurado. — Quince personas son muchas, sobre todo si algunas de ellas comienzan por señalar que ignoran el cine (en lo cual son un modelo de franqueza y razón). Los que no saben constituyen un peso muerto: votarán atrás del que hable mejor y no del que sepa mejor. Desde luego, nunca deben nombrarse los que no saben. Desde antes era evidente que, a falta de un conocimiento individual sobre las personas a designar, el mejor criterio es elegir a quienes se ocupan activamente de cine. Hubo siete en quince: José Ma. Podestá (revista ***Escritura***), J.C. Álvarez Olloniego (revista ***Clima***), Andrés Percivale (***El Día***), Eugenio Hintz y Eduardo Alvariza (ambos de Cine-Club), Gastón Blanco y Jaime Botet (ambos de Cine Universitario). De los otros ocho, es variable el talento, el buen gusto y la afición cinematográfica, pero aún en los mejores casos, se trataba de personas que sustituían indebidamente a quienes quedaron fuera. Puede confiarse en la cultura de una persona para elegir una buena película, pero es necesaria su especialización para elegir una fotografía sobre otra, para distinguir los campos de acción de un libretista y un director. Por algún motivo que quizás sea desagradable, el Poder Ejecutivo designó en definitiva al Jurado. Tuvo buenos asesores, y en el Jurado figuran varias personas competentes. Pero los desoyó cuando le vino en gana: 1) Presumió con error la posición política de algunos candidatos, e hizo cuestión de tener autoridad para equivocarse y de no dar razones sobre el comunismo o el anti-yanquismo que imputaba sin fundamento; 2) Por razón de amistad o enemistad, personal o familiar, unos quedaron fuera y otros dentro de un organismo técnico; 3) Creyó que el Museo de Bellas Artes, o la Asociación de la Prensa, son organismos capacitados para tener un representante en el Jurado, tesis que probablemente sea errónea. Es necesario asimismo que el Jurado designe su Presidente y Secretario, sin intervención del Ejecutivo, y dentro de sus propios miembros; se evita más de un problema.

Minucias. — Debe haber un mejor servicio de colectivos y de teléfonos en Punta del Este; si la Liga de Fomento no sirve para arreglar eso, es mejor que cierre. Debe procurarse a Jurado y prensa un alojamiento más cercano al cine. Debe hacerse publicidad sobre las funciones, especialmente las públicas, que teóricamente se hacen para atraer al turista.

Entradas. — Fue insensato dar entradas permanentes al Senado, a Representantes, a los Ministerios y a otros organismos oficiales no identificados. Fue insensato que la tercera parte de las entradas (cálculo de esta página) estuviera a disposición de los jerarcas del Ministerio de Relaciones Exteriores. Fue insensato dar entradas permanentes a las señoras de los Jurados, a las señoras de los Ministros y a las señoras de las autoridades. Está muy bien que todo el mundo vea cine gratis, pero a costa de eso quedó gente fuera. Los cronistas de esta página comprobaron cómo faltaban entradas para que los distribuidores de **La Ronda** vieran **La Ronda**, y comprobaron cómo alguna vez quedó fuera el crítico cinematográfico de ***El País***. La burocracia es un animal que crece.

GENTES. Como presunta atracción turística pueden importar los nombres famosos, aunque los americanos no se dejan impresionar por la gloria cinematográfica europea, y no serán muchos los que hagan un viaje a Sudamérica por ver lo que verían con un viaje a Europa. Sin entrar en nombres más o menos atractivos para el turista y para el lustre doméstico, debe señalarse que los nombres importantes son los menos conocidos. Son los periodistas que escriben (con agudeza crítica en diarios de París, Londres y Roma, son los productores americanos que examinan las posibilidades de producir cine en el país, son, en fin, los presidentes de delegaciones, que informan luego si al Festival uruguayo es o no un caos, si el Jurado sabe lo que hace, si los huéspedes son tratados con esmero. Se sabe que Gérard Philipe entiende de cine y que Nicole Courcel no demuestra entenderlo; se sabe que Vittorio Sala, periodista italiano, tiene en Roma una opinión más influyente que la de Mariella Loti. Todo el ruido que se haga (y se hizo mucho) es superfluo; más valioso es hacer bien las cosas. La prensa tiene alguna responsabilidad en la opinión que los visitantes hayan formado de este país. Aunque florecieron los cronistas cinematográficos de ocasión (hubo uno que elogió sistemáticamente todos los estrenos, en largas parrafadas), no florecieron los periodistas capaces de hablar seriamente de cine con colegas y productores extranjeros. Y aunque había 250 carnets de periodistas, peleándose por inconseguibles entradas, sólo había media docena de reporteros capaces de preguntar algo más que frivolidades. Es presumible que para el próximo Festival se produzca la visita de estrellas y productores y periodistas de suma importancia; es deseable que el país no los reciba con cara de nuevo rico, ofreciendo una inmensa y lujosa casa en la que no hay biblioteca.

MATERIAL. Fue improvisado a último momento, tratando de conseguir películas que no estaban prontas, y copias que no estaban disponibles; se contó asimismo con el inconveniente de que no podían exhibirse algunos títulos comprometidos para el muy próximo festival cinematográfico de Cannes.

Italia. Fué en el conjunto una selección excelente: **Cielo sulla palude** (Augusto Genina), **È primavera** (Renato Castellani), **Domenica d'Agosto** (Luciano Emmer), **Prima comunione** (Alessandro Blasetti) y **Domani é troppo tardi** (Leónide Moguy) son películas destacables de cualquier ciclo de exhibiciones. Hubo méritos de dirección en **Cronaca di un amore** (Michelangelo Antonioni), de fotografía e interpretación en **Il brigante Musolino**, de dirección y ambiente en **Luci del Varietà** (Alberto Lattuada y Federico Fellini). El cine italiano parece estar en franco apogeo; en este festival unió, a su estimación artística, una aprobación pública que todavía hace sentir un eco.

Francia. La selección es irregular; se compone de méritos aislados, sin ninguna gran película. **Orfeo** es, con todas sus bellezas parciales, un viejo error de Jean Cocteau, poeta deliberado y confuso; **La ronda** (Ophüls) tiene momentos de humor y un gran elenco, pero se empeña en subrayar su carácter de farsa y pierde en sutileza; **Diario de un cura rural** adolece de un carácter literario que su competente realizador Robert Bresson pudo y debió evitar[4]; **La beauté du diable** (Clair) muestra sólo en su primera parte las virtudes de René Clair; **Souvenirs perdus** (Christian-Jaque) no tiene unidad ni pretexto, aunque ocasionalmente es un espectáculo interesante, y muy bien actuado; **Gi-Gi** (Jacqueline Audry), en fin, debió quedar en Francia. **Justice est faite** (André Cayatte), presentada fuera de concurso, tiene una gran idea de argumento, pero el libreto está lleno de artificios, y deja al film más cerca del alegato que de la obra artística presumible que conquistara un Gran Premio en Venecia.

Inglaterra. Presentó **Ultimátum** (John y Roy Boulting), muy original de concepción y positivamente apasionante como espectáculo, **El ídolo caído**, dirigida con talento y virtuosismo por Carol Reed, sobre un relato de Graham Greene; **Las aventuras del capitán Scott** (Charles Frend), estimable por la sobriedad de su tratamiento dramático tanto o más que por su fotografía y sus efectos plásticos; **Odette** (Herbert Wilcox) y **La isla del tesoro** (Byron Haskin), que agrupan virtudes de realización sobre asuntos triviales, y **Montaña de cristal** (Henry Cass), **Preludio** (Fergus McDonell) y **Orgullo de casta** (Marc Allégret) que hacen asuntos triviales sin virtudes de realización. Pudo ser mejor la representación, ciertamente; hay películas de Anthony Asquith, de Thorold Dickinson, de Edward Dmytryk, pendientes aún de exhibición, y con mejores prestigios que las tres últimas citadas, por lo menos. Se hace notar que el material inglés fue preparado a último momento, y estaba sujeto a problemas de distribución por empresas americanas.

Brasil. Tiene una industria novísima, que esta buscando aún su orientación, y confía en la veterana capacidad de Alberto Cavalcanti para lograrla. En **Caiçara** (Adolfo Celi, Tom Payne y John Waterhouse) y **Terra è sempre terra** (Tom Payne) mostró buena pintura de ambiente, sobre asuntos de muy menor entidad.

Estados Unidos. No entendió el Festival, hecho muy lamentable porque simultáneamente el cine americano se queja de los otros festivales de Venecia y Cannes.

[4] Después H.A.T. revisó esa primera opinión. Ver pág. 528.

Envió a Punta del Este tres películas con sentido: **El ocaso de una vida** (Billy Wilder) que es original, **Rencor** (Clarence Brown) que trata un tema racial, y **Cyrano de Bergerac** (Michael Gordon), que cuenta con una notable actuación de José Ferrer. No pudo incluir **La malvada** (*All About Eve*, de Joseph Mankiewicz) porque la presenta en Cannes, pero no es razonable que la misma empresa 20th. Century Fox la sustituya por **Hasta el último hombre** (Lewis Milestone) que sólo es un rutinario film de guerra. También es increíble que Estados Unidos aspire a obtener un premio con **Harvey** (Henry Koster, teatro), **Su último recurso** (Michael Curtiz, acción), **Arenas de Iwo Jima** (Allán Dwan, más guerra), **Vida de mi vida** (David Miller, cursilería); el extremo del delirio es presentar **Valentino** (Lewis Allen), que es una mentira como biografía, una falsedad como pintura de ambiente, y una torpeza como realización. Resulta muy curioso revisar las películas americanas pendientes de estreno, donde hay títulos dirigidos por John Huston, por Fred Zinnemann, por Elia Kazan y hasta por Frank Capra, que habrían hecho mejor papel. Debe suponerse que Hollywood sabe lo que hace, pero no ayuda a entenderlo. Este era un concurso cinematográfico, y el cine americano lo interpretó como un muestrario comercial.

México. Alternó la cursilería con el virtuosismo fotográfico (inútil, y sin nada que decir). **Un día de vida** (Emilio Fernández) es un discurso. **Deseada** (Roberto Gavaldón) es un drama frecuentemente humorístico, muy a su pesar, y **Tierra baja** (Miguel Zacarías) es un folletín muy triste. Se sabe, asimismo, que **El portero** (Miguel Delgado) con Cantinflas, tenía una reducida chance para el Gran Premio, que **Rosauro Castro** (Roberto Gavaldón) fue, según el Jurado, el menor de los desastres, y que **El hombre sin rostro** (Bustillo Oro) habría llevado premio a la mejor obra cómica, si hubiera existido ese rubro. Cada uno hace lo que puede, y México no puede librarse de la literatura que invade sus libretos, desde la concepción a cada paréntesis.

EL FALLO. Emitido en circunstancias confusas, el fallo del Jurado terminó por no conformar a nadie, ni siquiera a la delegación italiana, que fue la mejor premiada. Se le ha objetado: 1) que **Domani é troppo tardi** no merece el Gran Premio, siendo criterio muy difundido el de considerar mejor film a **Cielo sulla palude**; 2) que Gloria Swanson no realiza una gran labor en **El ocaso de una vida**, siendo más meritoria la interpretación de Anna Neagle en **Odette**; 3) que el Jurado actuó débilmente al tolerar que dos horas antes de entregar su fallo no existiera lista completa y definitiva de las películas en concurso, hecho que, presumiblemente, repercutió sobre el fallo mismo. Esta página comparte tales objeciones. Menos compartibles parecen ser las objeciones de detalle, donde algunos críticos prefieren una fotografía sobre otra, una música sobre otra, y formulan sobre su propio fallo, enmendando así al del Jurado, sin mayor convicción que la de oponer distintas opiniones sobre materia muy opinable.

Debe resistirle la tentación de que cada crítico emita su propio fallo; su penosa implicancia es la de dejar caer sobre el Jurado un carga de inepcia o ineficacia que nadie, realmente, quiere ni puede formular. Para mejor comprensión del fallo deben tenerse en cuenta dos circunstancias aparentemente olvidadas. La primera es la triste necesidad de elegir, sin bastantes elementos de juicio para afinar esa elección, y sin una técnica adecuada para decidirla; es muy difícil señalar a

conciencia un mejor actor entre Michel Simon y José Ferrer, cuando se les ve en labores distintas y distanciadas. La segunda circunstancia es la concentración de votos alrededor de algunos nombres, con aparente olvido de otros; nadie votó al director Carol Reed (**Ídolo caído**), al actor Gérard Philipe (**Recuerdos perdidos**, **Beauté du diable**), a la actriz Edwige Feuillère (**Souvenirs perdus**), al fotógrafo Georges Périnal (**Ídolo caído**), a la música de Enzo Masetti (**Il brigante Musolino**). Esta concentración y olvido son muy explicables en una votación de quince personas, y la proporción de votos no debe interpretarse como una proporción de valores, pues deriva en el absurdo (Simón 7 votos, Ferrer 6, Philipe ninguno; o, también, música de Georges Auric 13 votos, Vaughan Williams uno). Se sigue de aquí que no resulta válida la impugnación del fallo por la mensura aritmética de sus votos; no debe despreciarse el imponderable de que hable mejor en una sesión quien tiene la tesis más débil. El único fundamento serio de una objeción contra el fallo es el que hoy no convence: esperar el paso de los años para saber la enjundia artística de **Domani é troppo tardi**, o el talento real de Gloria Swanson. A falta de esa demostración superior, lo mejor es que sobre materia opinable no se opine o, en todo caso, que se defienda hasta la muerte el derecho del adversario a opinar diversamente.

Sería penoso que alguna delegación visitante creyera ver injusticia u ofensa en el fallo del Jurado; más penoso sería aún que la crítica nacional echara sombras de inepcia sobre quienes, muy a conciencia, pensaron distinto que esa crítica. Sería deseable ver trabajar a un Jurado en condiciones ideales de integración (por entendidos), de organización y de tranquilidad; esta vez se luchó contra todo ello.

PERSPECTIVA. En el enfoque nacional, quizás corto de vista, sobre las relaciones existentes entre este país y el cine mundial, este Festival ha sido el suceso más importante de muchos años; mucho más importante y fecundo, ciertamente, que media docena de películas uruguayas que el olvido se está llevando. Ratifica, en primer término, la existencia de un interés serio y adulto por parte del público hacia la materia cinematográfica. Ratifica, además, los esfuerzos de la crítica por lograr ese interés, y el Festival se convierte en una congratulación a quienes, en los últimos quince o veinte años, procuraron a sus lectores una valoración exigente del material exhibido, tasando el cine como posibilidad artística más que como seguro y pasajero entretenimiento. Ninguno de esos críticos, ni siquiera con la volátil imaginación de alguno de ellos, recordado y ausente, pudo soñar con que el país realizara oficialmente un certamen cinematográfico y prestigiara un dictamen desinteresado e imparcial.

En el enfoque internacional, el certamen puede significar mucho más, incluso una nueva y distinta posición cultural de nuestro país. Nadie quisiera que esa posición se lograra a costa de la economía nacional, o a costa de la frívola ostentación, perjudicial en definitiva, con que se enseñan al mundo los nombres famosos que el país no produjo. Más que el ruido o el derroche, y con derecho previo, están una seria valoración artística del cine, una designación técnica del Jurado, una actitud inteligente y responsable que pueda prescindir del smoking y no pueda prescindir de la cultura.

Propaganda

La bella y el diablo, mala y engañosa traducción de **La beauté du diable**, fue anunciada en la prensa con un grabado donde se proclama: *"El primer gran premio en el primer festival de Punta del Este"*, agregando *"Primer premio en Venecia"* y *"Oscar italiano"*. El primero de esos conceptos está colocado en tal forma que induce a pensar, igualmente, en el primer premio obtenido como actor por Michel Simon (en lo cual dice verdad) y en algún primer premio para el film (lo cual es una falsedad). Para deslindar la deliberada confusión del aviso, es conveniente recordar: 1) que la película premiada en Punta del Este fue **Domani è troppo tardi**; 2) que el primer premio de Venecia (1950) lo llevó **Justice est faite**; 3) que no existe premio conocido como *"Oscar italiano"*. La mejor arma de la propaganda suele ser la verdad, pero no siempre es usada.

Punta del Este 1952

En octubre y noviembre 1951, H.A.T. publicó en ***Marcha*** alguna información preliminar sobre el segundo Gran Festival de Punta del Este, que se celebraría entre el 10 y el 31 de enero 1952. El 29 de diciembre, encabezando las páginas de cine, pudo leerse que "*Por disposición expresa de la Dirección de* Marcha, *esta página no publica, en la presente edición, información alguna sobre el Segundo Festival Cinematográfico. Dicha información será reanudada desde la edición de enero 11, inclusive, y en la forma habitual*". Ese fue el primer síntoma público de que en esa oportunidad Carlos Quijano no iba a mantenerse al margen de lo que publicaran sobre el festival sus cronistas de cine. Por el contrario, exigió supervisar personalmente todo el material y reservarse el derecho de objetarlo. Alfaro y H.A.T. no tuvieron otra opción que resignarse.

La nueva situación no impidió que el lector de ***Marcha*** advirtiera el desarrollo de posiciones periodísticas antagónicas dentro del semanario. Por un lado, Quijano publicaba furibundos ataques al Festival en sueltos de las páginas editoriales; por otro, las páginas de crítica cinematográfica se multiplicaron en cantidad, pasando de las habituales dos páginas a cuatro, o incluso cinco, y se poblaron de una prolija cobertura del Festival: reseñas de todas las películas exhibidas (algunas de ellas muy extensas), crónicas previas y balances posteriores. A todo ello se sumó, en dos ocasiones (el 18 y el 25 de enero), un Diario del Festival.

Aunque las páginas de cine mantienen una perspectiva escéptica y, por momentos, lapidaria respecto a las múltiples desinteligencias cometidas por la organización del Festival, es notoria la tensión que existe entre las dos secciones de un mismo semanario. Aunque el lector desconociera las vicisitudes internas –que culminaron con el despido de H.A.T., en febrero– la polarización de uno y otro enfoque periodístico puede medirse en el hecho de que cuanto más virulentos se tornaban los editoriales, más cantidad de páginas sobre el Festival se publicaban en la sección cinematográfica. En rigor, esto no se debió sólo al creciente choque de voluntades entre H.A.T. y su director, sino también a que las mejores películas exhibidas (y, por ende, aquéllas que merecían una dedicación mayor) se acumularon en la segunda mitad del Festival. De modo que, mientras se publicaban minuciosas y extensas reseñas sobre **Rashomon** o **Umberto D**. y se producía el "descubrimiento" de Ingmar Bergman en América, desde otras páginas llovían acaloradas denuncias contra el mismo evento que permitía esos elogios y esos hallazgos.

La escalada llegó a un punto insostenible cuando, en la edición del 1º de febrero, al día siguiente de la clausura del Festival, la sección de cine se vio "intervenida" por un artículo editorial a página completa, coronado, como los anteriores, con el irónico título de ***El "Gran Festival"*** e iniciado con una Nota de Redacción que aclaraba: *"Esta nota no pertenece a la Sección Cinematográfica de* Marcha*"*. A esa altura ya eran públicas las desavenencias personales y profesionales entre Quijano –quien no sólo se oponía a la propia existencia del Festival sino también a su difusión y, en especial, dentro de su propio semanario– y H.A.T., quien, aun desde una perspectiva independiente, sostenía la pertinencia periodística de cubrirlo y asumió una función activa en la coordinación de los artículos y en la formación de un Jurado de la Crítica.

Por su parte, en una claudicación más bien bochornosa, los organizadores del Festival habían cedido a las presiones de los delegados de los estudios de Hollywood, y eliminado la conformación de un Jurado Oficial. Ése fue uno de los muchos argumentos utilizados por Quijano para su reiterado y creciente denuesto y, obviamente, también fue objetado por H.A.T., con la diferencia de que éste apeló a su condición de directivo y fundador de la Asociación de Críticos de Cine del Uruguay, creada en 1947, y fue uno de los propulsores de la conformación del Jurado de la Crítica. En ese contexto, es evidente que H.A.T. es uno los blancos del comentario realizado por Quijano en el citado artículo del 1º de febrero: *"A diferencia de alguna prensa que ha puesto todo el cuidado en separar al Festival en sí de la aventura oficialista de su financiación, ya hemos dicho que los festivales mismos son un sinsentido"*.

El primer artículo de Quijano contra el Festival apareció el viernes 11 de enero, como recuadro destacado de la página editorial. Allí demanda una aclaración oficial acerca de las implicancias del ramo inmobiliario en la creación del evento, y pregunta por qué no *"se ha explicado qué vinculaciones existen, en ese orden de los negocios, entre algunos de esos dirigentes del Cantegril [Country] Club y personas que, desde cargos gubernativos, propiciaron y dieron impulso decisivo al primer festival."* En la misma edición, la sección de cine se abre con una página completa (la número 12) dedicada al evento, con artículo principal (***El segundo Festival***) y un recuadro (***Jurado de la Crítica***), ambos de H.A.T.

La contradicción entre las secciones comienza a ser más flagrante a partir del 18 de enero. Al tiempo que Quijano escribe un artículo más extenso y de tono más exaltado –en el que denuncia el carácter ilegal del decreto que creó el Festival y las obligaciones contraídas por el Estado con una empresa particular, además de acusar a todo el proyecto de *"pequeña feria de vanidades, tristemente ridícula"*–, la sección especializada se expande a cuatro páginas, ocupadas, en la primera, por una extensa reseña sobre **Rashomon** (de Rodríguez Monegal); en las dos siguientes, por reseñas cortas de las películas exhibidas hasta el momento (casi todas de H.A.T.), y en la última, por un completo ***Diario del Punta del Este: El ruido y sus nueces*** (también de H.A.T.).

Para la edición del 25 de enero, Quijano parece retroceder respecto al espacio dedicado al asunto, aunque no a sus contenidos. Titula ***El entierro del 'Gran Festival'*** un pequeño recuadro de la página editorial, en el que se vanagloria de haber cumplido con el propósito denigratorio y con la búsqueda de transparencia: *"A esta hora, la mayoría de la prensa lo condena o requiere explicaciones sobre la financiación, finalidades y resultados del [Festival]. Y hasta en el Parlamento Nacional se han alzado voces desde distintos sectores para censurar al dispendioso mamarracho y pedir que se le ponga término. El 'Gran Festival' ha sido enterrado y, según cabe presumir y esperar, definitivamente. ¿Qué más puede pedirse?"*

Sin embargo, las páginas de cine del mismo número continúan utilizando un generoso espacio para celebrar con extensas reseñas las exhibiciones de films como **Umberto D**., de Vittorio De Sica o **La señorita Julia**, de Alf Sjöberg, amén de reseñas menores para otros ocho títulos y una segunda entrega del ***Diario de Punta del Este***.

La mencionada intromisión de Quijano en la sección de H.A.T. y Alfaro en el número del 1º de febrero significó una acción insólita para la vida del semanario. Según versiones de testigos directos, Quijano se caracterizaba por un tradicional desinterés en el periodismo cinematográfico en general, y el de su propia publicación en particular, lo cual tenía su correlato en los salarios prácticamente simbólicos que recibían sus cronistas. En el artículo de esa fecha, por el contrario, se preocupa de que *"este festival ha sufrido su particular ridículo. No tiene jurado, ha ocurrido que algunos días ni tuvo películas. Sólo los italianos parecen haberlo tomado en serio, enviando a él sus primicias mundiales de los films de Vittorio De Sica y Luciano Emmer. Lo demás ha sido material de segunda mano, susceptible de recibirse en la simple línea de distribución comercial. Y las figuras que han venido, salvo excepciones, han sido opacas, y hasta inventadas."*

Irónicamente, a tan sólo dos páginas de distancia de esos juicios y del dictamen de que aquellos festivales *"marca[n] un punto alto en el termómetro, como exponentes de un llamativo proceso de descomposición en el país,"* se publicaba la hoy legendaria reseña de Emir Rodríguez Monegal sobre **Sommarlek** o **Juventud divino tesoro** de Ingmar Bergman, junto a otros artículos de menor entidad.

En la edición de la semana siguiente (viernes 8 de febrero) apareció una denuncia ampliada de Quijano (que comienza en la página 1 y se continúa en toda la página 10) y un preciso y abarcador ***Resumen del Festival*** (en la página 12), que sería el último artículo publicado por H.A.T. en ***Marcha***. En el medio de ambos artículos, casi como una metáfora, la sección de cine propiamente dicha se abría con una larga reseña de la película **Dios necesita hombres**[5].

El enfrentamiento pareció terminar con el despido de H.A.T. por "mala conducta" y sin derecho a indemnización. Pero H.A.T. respondió de inmediato con una demanda judicial, que ganó algunos meses después gracias a una lúcida defensa que preparó con la asesoría legal de su amigo y abogado Darío Queijeiro[6].

Las dos ediciones de ***Marcha*** posteriores al despido de H.A.T. no tuvieron páginas de de cine. Éstas retornaron recién el viernes 7 de marzo, bajo la exclusiva responsabilidad de Alfaro. Sin embargo, la campaña contra el Festival de Punta del Este se mantuvo constante, bajo la forma de artículos de opinión, noticias o cartas de lectores. A raíz de las denuncias iniciadas en ***Marcha***, propagadas por la prensa e investigadas por el Parlamento uruguayo, el Ministerio de Turismo y el Cantegril Country Club cancelaron la organización del Gran Festival de Cine de Punta del Este. Hubo una tercera y apagada edición en 1955 (ver pág. 847) y en años posteriores se realizaron otras muestras esporádicas, pero la ciudad no volvió a tener su propio Festival hasta cuatro décadas más tarde, esta vez bajo el impulso de la Intendencia Municipal de Maldonado.

Los artículos que se reproducen a continuación fueron publicados en ***Marcha*** entre el 11 de enero y el 8 de febrero de 1952. Todos ellos pertenecen a H.A.T, previa censura de Carlos Quijano. Dado que los films exhibidos en el evento aún no habían sido estrenados comercialmente y una mayoría no tenía aún título definitivo en castellano, se han mantenido todos los utilizados en el texto.

[5] **Dieu a besoin des hommes** (dir. Jean Delannoy).
[6] Ver pág. 699.

El segundo festival

Hasta hace pocos días, el Segundo Festival era escasamente cinematográfico. En primer lugar, comenzó por hacerse (presumiblemente a los americanos) la concesión de que no hubiera Jurado, lo que equivale a la inexistencia de un fallo y a La carencia futura de una referencia y una valoración artística del Festival. En segundo lugar, el cine importó poco a los organizadores, más preocupado por la tarea administrativa y publicitaria, y presuntamente confiados en que el cine queda cumplido con exhibir películas; el resultado fue la ausencia de técnicos que se ocuparan de programación, porque cuando se los llamó a trabajar, las condiciones eran prácticamente inaceptables. Y aunque se propuso la realización de un Congreso Cinematográfico Internacional, a fin de discutir, en un plano quizás elevado, los problemas artísticos del cine y los problemas comerciales y políticos que los acompañan, el hecho es que no ingresan al país los críticos cinematográficos extranjeros que debían en buena parte componerlo.

En los últimos días mejoró esa situación, en parte por la intervención de Cine Arte, Cine-Club y Cine Universitario, y en parte por las gestiones, oficiales y extraoficiales, que realizó la Asociación de Críticos Cinematográficos. A la fecha, puede contarse con algunas cosas:

1º) Jurado. No habrá un Jurado oficial ni habrá premios oficiales. Aunque el Reglamento del Festival prevé su existencia (y dictamina que será nombrado por la Comisión Nacional de Turismo), la verdad es que ese Reglamento fue preparado antes de la final decisión de no hacer Jurado, y la cláusula que lo contempla es tan sólo una previsión de prudencia. Pero los críticos cinematográficos resolvieron que de cualquier manera harían un fallo, aunque para ello fuera necesario formar Asamblea con los colegas que residan ocasionalmente en Punta del Este. La Asociación que los agrupa (y no hay un solo crítico en el país que no adhiera a ella) nombró al efecto un Jurado de nueve personas, votados por una Asamblea con todas las garantías. Debe señalarse que ese núcleo no es excluyente, y que para mejor proveer se oirá asimismo la opinión de todo otro crítico cinematográfico nacional. Varias de las personas allí incluidas no ejercen crítica activa en la prensa diaria; algunos están vinculados con radios, con semanarios o con clubes cinematográficos. Esta es la natural consecuencia de la forma en que fue creada la Asociación, llamando a su seno a quienes colaboran realmente con la cultura cinematográfica, sin hacer cuestión sobre su actual ejercicio de la crítica; de hecho, y por ejemplo, colaborar en la dirección de Cine-Club o Cine Universitario supone un alto grado de solvencia en la materia. El Jurado de la Crítica será, en sí mismo, una garantía para arribar a un fallo justo; será, además, un procedimiento para aplicar alguna escala de valores a una muestra cinematográfica que, de otro modo, no la tendría.

2º) Programación. Estará a cargo de cuatro o cinco personas, dirigentes de Cine Universitario. Entre sus planes figura el confeccionar programas donde se informe no solamente sobre los técnicos e intérpretes de cada película, sino también sobre la personalidad y la labor anterior de sus realizadores. Quienes conocen los programas habituales de Cine Universitario para sus exhibiciones montevideanas, no dudarán de que estos programas del Festival serán realmente informativos y útiles.

3°) Congreso Cinematográfico Internacional. Fue propuesto por la Asociación de Críticos Cinematográficos a las autoridades del Festival. La idea inicial era la de juntar, en deliberaciones de tres o cuatro días, a productores, directores, distribuidores y periodistas, plantear la discusión pública de los temas que ellos mismos propongan, y como cuota mínima, hacerlos cambiar ideas sobre problemas generales del cine, en especial aquellos que se relacionen con su exhibición internacional: doblaje, cambio de títulos, dificultades de distribución, intercambio de artesanos e intérpretes. Para mejor realización de la idea, se sugirió una lista de críticos cinematográficos extranjeros, que se harían presentes en el Festival; sustituirían a otros periodistas, seguramente más frívolos, que vendrán con las delegaciones, según precedente ya sentado en el Primer Festival. La idea no se cumplió debidamente, en parte por falta de tiempo, y en parte por la natural ineficacia con que funciona en el exterior del país la maquinaria de este Segundo Festival. Pero seguramente el Congreso se hará; será más reducido y menos ambicioso, pero es valioso que haya reuniones con Marcel Carné, con Jacques Becker, con Luciano Emmer, con intérpretes tan cultos como Trevor Howard y Daniel Gélin. Y aunque no tenga trascendencia histórica lo que de allí surja, siempre será útil un intercambio de ideas entre gente que sabe lo que dice, y que tiene escasas oportunidades como ésta para juntarse a conversar.

LAS PELÍCULAS. No se conocen todas, y se resolvió, sabiamente, programar tan sólo las que se encuentran en el país, haciendo caso omiso de toda promesa sobre films que están a punto de llegar o a punto de ser despachados. Los diarios anunciaron ya que los primeros títulos serán: **Yukiwari-so** (Japón, que debe haberse exhibido anoche jueves), **A Christmas Carol** (Inglaterra) y **Das doppelte Lottchen** (Alemania). Las referencias previas no auguran mucho entusiasmo sobre ninguno de los tres títulos. Cumple señalar, empero, que en el material restante hay muchos títulos elogiados por la crítica internacional. Entre ellos: **Rashomon** (Japón), premiada en el Festival de Venecia, **Fröken Julie** (*La Señorita Julia*, Suecia), premiada en el Festival de Cannes, **Umberto D** (Italia) que se anuncia como una formidable realización de Vittorio De Sica; **Le ragazze di Piazza di Spagna** (Italia) dirigida por Luciano Emmer. No son muy satisfactorias las referencias críticas sobre **Barbe-Bleue** (de Christian-Jaque) ni de **Sous le ciel de Paris** (de Julien Duvivier) que encabezan la nómina francesa, pero lo son en cambio las de los films suecos, entre los que se incluyen **Sommarlek** (de Ingmar Bergman), y presumiblemente **Himlaspelet** (Alf Sjöberg, 1942) conocida anteriormente como **El camino del cielo**. Si es que se puede juzgar sobre títulos previos, Suecia e Italia parecen tener la mejor representación. Se ignora casi totalmente el aporte de México y Brasil.

Sigue siendo muy curiosa la posición de Hollywood en esta materia. Es sabido que protesta contra los festivales cinematográficos, porque no le dan los premios que entiende merecidos. Pero es suya la responsabilidad si envía títulos lamentables al Primer Festival. Para el segundo sólo ha trascendido que se opone a la existencia de un Jurado oficial (y se le hizo caso, indebidamente), pero tampoco ha elegido los mejores títulos de su producción actual, y no debe tenerse gran confianza en el valor artístico de **The Blue Veil** (presunto melodrama de Jerry Wald y Norman Krasna, comediógrafos) ni de **I Want You** (presunto melodrama de Samuel Goldwyn, que últimamente se empeña en producirlos). Es lícito pensar

que Hollywood no ha querido pronunciar muchos títulos antes de examinar los títulos de sus competidores. Por otra parte, se sugirió en Montevideo que Hollywood podría mejorar su representación con determinados films, y salió un telegrama solicitando el aporte de **A Place in the Sun** (de George Stevens, sobre novela de Dreiser), **A Streetcar Named Desire** (de Elia Kazan, sobre la pieza teatral de Tennessee Williams), **An American in Paris** (de Vicente Minnelli, con Gene Kelly de protagonista, sobre música de Gershwin) y **The Red Badge of Courage** (de John Huston, sobre novela de Stephen Crane). Los cuatro films cuentan con muy elogiosas referencias de la crítica, y mejorarían ciertamente la posición de Hollywood en un Festival. Existe el curioso equívoco de que los críticos tienen en todo el mundo un prejuicio anti-americano, y Hollywood debiera tener interés en combatirlo.

LA PRENSA. En toda apariencia, será espléndidamente tratada. Se le prometen todas las facilidades de acceso y de comunicación, tendrá tres entradas permanentes por diario (cronista cinematográfico, social, y de notas varias) y, sin perjuicio de ellas, cuatro entradas para el Señor Director y Señora, Señor Administrador y Señora; éste último concepto abarca solamente a la prensa diaria, también llamada prensa grande. No se ha hecho pública la situación de aquellos Directores y Administradores que no tengan esposa que llevar al cine. La oficina de prensa estará montada, además, con la maquinaria y el personal que hagan falta para una eficaz información, y es de esperar que esa máquina funcione. Debe celebrarse que por lo menos *La Mañana* y *El Diario* hayan nombrado críticos cinematográficos para el Festival, aunque normalmente no se preocupan del punto durante el resto del año.

LAS EXHIBICIONES. Se anuncia que serán dobles: cada día se repetirán (presumiblemente a la mañana y a primera hora de la tarde) las películas estrenadas en la tarde y la noche anteriores. Esta segunda rueda de funciones se hará con entrada paga. La intención es doble: rescatar parcialmente los gastos, y desplazar allí a quienes soliciten indebidamente entradas de favor. Por otro lado, se sabe que quienes distribuyen las localidades han hecho cuestión de no conceder improcedentes favores y es deseable que ese temperamento se mantenga.

ENTRECASA. *Marcha* proyecta comentar las películas del Festival, e informar asimismo sobre todo hecho que tenga allá alguna importancia pública, con expresa atención a la materia cinematográfica, y con ninguna atención a las actrices que desfilan y a los noveleros que las siguen.

Jurado de la crítica

Nombrado por la Asociación de Críticos Cinematográficos, en Asamblea del 7 de enero, 1952: Hugo R. Alfaro, de *Marcha*; H. Alsina Thevenet, de *Marcha*; Eduardo J. Alvariza, de Cine-Club (fue Jurado en el Primer Festival); Jorge Arteaga, de

Cinefon Radial (CX 10, Ariel); Jaime Francisco Botet, de Cine Universitario (fue Jurado en el Primer Festival); Antonio J. Grompone, de Cine-Club; Antonio Larreta, de ***El País***; Hugo Rocha, actualmente vinculado a ***El Día*** y a Cine Arte del Sodre; Emir Rodríguez Monegal, de ***Marcha*** y de la revista ***Número***.

Por motivos personales, se excluyeron voluntariamente de este Jurado la Sra. Giselda Zani (de ***El Diario***) y el Sr. J. C. Álvarez Olloniego (de la revista ***Clima***, y Jurado en el Primer Festival). Los suplentes inmediatos a la lista mencionada son, por su orden, y de acuerdo a los votos recibidos, los Sres. Pedro Beretche (***El bien público***), Julio Ponce de León (***La Mañana***), Andrés Percivale (***El Día***) y Gastón Blanco Pongibove (Cine Universitario).

Películas del festival

Yukiwari-so (dir. Tomotaka Tasaka, Jueves 10) es una producción japonesa fuertemente impregnada de occidentalismo. Su tema es, como en los melodramas de Hollywood, el de un matrimonio burgués al que la presencia inesperada del pequeño hijo ilegítimo de uno de los cónyuges, primero separa y después acaba por reunir en una familia ejemplar. El escenario de este conflicto es el interior de un hogar minuciosamente desprovisto de todo carácter nacional, y no es por azar que la cámara se detiene algunos segundos más de los necesarios ante una cocina a gas, o ante las piezas de una moderna batería de cocina; asimismo, el vestuario de los protagonistas no se diferencia del nuestro, y aunque la realidad japonesa actual señale esa coincidencia, es obvio el propósito del film por ponerla en evidencia, subestimando así la posibilidad de que los públicos mundiales que ven films japoneses tal vez preferirían que parezcan japoneses del todo. Una invencible sensación de artificio es el resultado de esta política de neutralización; a crearla contribuye también el estilo cerebral, por momentos rebuscado, de la narración, con un dominio suficiente de la técnica cinematográfica (por ejemplo, el uso del ***flashback***) pero aplicado sin flexibilidad, sin madurez. Incidentalmente, en cambio, ese estilo rinde algunos momentos de gran calidad, como la secuencia en que la presunta madrastra y el niño, que al principio se recelan, van mejorando sus relaciones hasta asimilarlas a las de madre e hijo. Hay una deliberada lentitud en esta secuencia en la que se detalla finamente y con gradual intensidad la comunicación de los dos personajes. Por cierto que Hollywood hubiera abreviado este proceso que, sin embargo, parece auténtico precisamente porque se le ve crecer lentamente y desde dentro. Algunos primeros planos y la utilización de las manos como expresivo elemento dramático, revelan una fina sensibilidad cinematográfica en la dirección, aunque no alcanza a abarcar una concepción unitaria del film y, aunque en algunos detalles (las insistidas tomas de altura) adolece de un torpe prurito formal. Por otra parte, el asunto mismo progresa hacia la trivialidad y la cursilería, y el último acto es una componenda triunfal que quizás emocione y agrade a las estimadas radioescuchas japonesas. El film se exhibió sin subtítulos,

hablado en un idioma impenetrable; el conocimiento de sus diálogos podría corregir el juicio, pero no, presumiblemente, refutarlo.

•

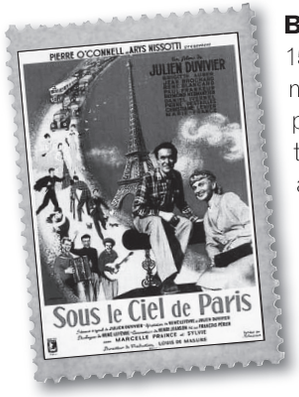
Canción de Navidad (*Scrooge*, enero 11) cuenta una vez más en términos cinematográficos la sobada historia de Dickens en que el usurero Scrooge sufre en Nochebuena una experiencia alucinatoria, se ve obligado a repasar su vida hasta descubrir un trauma prefreudiano y acaba convirtiéndose en increíble filántropo. Toda la cursilería y la barata fascinación de ese mundo en que los malos son minuciosamente malos y los buenos confunden generosidad con estupidez y nobleza con sensiblería, están trasladadas mecánicamente por el director Brian Desmond Hurst y el libretista Noel Langley. Poco queda, sin embargo, de la jugosa caracterización humorística y de la vitalidad del original. Se ha insistido, quizás para compensar, en el tratamiento vistoso de lo sobrenatural, echando mano incluso a recursos de ribetes superrealistas, como por ejemplo en la alucinación del futuro. Pero ninguna de las triquiñuelas en que abunda la dirección (de fotografía, de montaje, de sonido) tiene mayor consecuencia artística. Lo que queda, si algo queda, es un cuento para niños y para adultos pueriles, vertido con competencia cinematográfica superior a la de cierta versión norteamericana (Edwin L. Marin, 1938). En el papel protagónico, Alastair Sim rescata mucho de la grotesca concepción dickensiana [y] en algunas escenas da rienda suelta a su exuberancia de cómico. En un elenco de probada eficacia (Mervyn Johns, Hermione Baddeley) se destaca, espacialmente, la brillante caricatura de sirvienta *cockney* que es especialidad de Kathleen Harrison.

•

El velo azul (*The Blue Veil*, Miércoles 16) lloriquea durante dos horas la triste historia de la niñera Jane Wyman, que se encariña con los niños ajenos, pierde por tres veces la ocasión de casarse y termina por reunirse con sus diversos cariños en una de las escenas más cursis que nunca haya ofrecido Hollywood para consumo de tías sensibles. Hace algunos años Jerry Wald era un productor con rasgos de audacia y Norman Krasna era un comediógrafo con marcado sentido del humor. Después se asociaron bajo los auspicios de RKO, y la primera demostración pública de sus ingenios es esta sensiblería de proporciones. Probablemente quieren hacer dinero para fortalecer posteriores empresas, pero por el momento sólo consiguen perder prestigio y hacérselo perder a Charles Laughton, Richard Carlson, Agnes Moorehead y otros complicados en el folletín. En el papel protagonista es sobria y contenida la actuación de Jane Wyman, que mues-

tra un criterio adulto para defenderse de este infantilismo. Nunca se sabrá del todo cuál es el criterio americano para intervenir en festivales cinematográficos.

•



Bajo los cielos de París (*Sous le ciel de Paris*, miércoles 15) sigue demostrando que Julien Duvivier no es un argumentista cinematográfico a la altura de sus ya decaídos prestigios como director. Aquí se propone describir la capital francesa, componiéndola con seis tejidas anécdotas de algunos de sus habitantes; pero estos no son típicos como personas ni como problemas y sólo representan, igual que en **Seis destinos**, una aglomeración de casos individuales sin mayor sentido colectivo. La viejita que pasea todo el día buscando leche para sus gatos o el pintor asesino que busca alguien a quien matar, difícilmente pueden ser representativos de una ciudad, aunque representen bien a un argumentista cuya inspiración carece de frescura. Con toques de pintoresquismo y de truculencia puede hacerse una película en aglomerados episodios, pero es difícil que con ello París quede representado y aunque el film insiste desde el título en que la ciudad es su tema, de hecho este trafica la truculencia como espectáculo, la casualidad como fuerza motriz, la muerte por error como mayor drama. Como director y artesano Duvivier suele estar ocasionalmente mejor y acierta en pintura de ambiente, en descripción de situaciones, cuando representa al estudiante que rinde un nervioso examen, o al criminal que se siente aislado y torturado con un expresivo y agudo acorde musical al fondo. Pero a lo sumo esa es una obra de detalles a veces virtuosa de fotografía, muy cuidadosa del efecto grueso y ocasional, como la grosera presentación de una operación quirúrgica, y totalmente desatenta del sentido y la armonía de la obra como tal obra. El tema París era más poético y más nítido en algunos clásicos films de René Clair y aun en recientes títulos de Jacques Becker; aquí es, en cambio, un telón de fondo contra el que ocurren sucesos casuales y extraños que igual pudieron ubicarse en Marsella. Para empeorar debidamente su film y demostrar que Duvivier tenía una intención pero no una obra, se agrega aquí un locutor castellano (nadie menos que María Casares) que explica y poetiza con palabras de Henri Jeanson el encanto de la ciudad y el conflicto de cada uno de los personajes. Estos discursos sensibleros y algún informativo monólogo que se les agrega, destrozan la entidad cinematográfica a la que quiere aspirar este director con fama decreciente.

•

Mientras la ciudad duerme (*Medan staden sover*, martes 15) amenaza un aire documental para ilustrar la corrupción de la juventud ociosa, pero a los pocos minutos es un melodrama como tantos otros del cine americano, donde los jóvenes

desocupados se dedican al delito, seducen mujeres, se conducen como canallas, y terminan mal, porque el crimen no les paga. La única ventaja que en esta ocasión muestra el clisé, es la de que el cine sueco quiere ser más realista y no embellece los delitos que muestra, pero esa característica no hace más interesante el asunto, y sólo provocará problemas con quienes están preocupados por las apariencias morales. Suele ser esmerado el trabajo del fotógrafo Martin Bodin, pero no lo es, ciertamente, el argumentista Ingmar Bergman, cuyos laureles se deben seguramente a otras obras.

•

Umberto D. (Sábado 19) es la historia de un jubilado, edad presunta 60 años, a quien la estrechez económica y la soledad van quitando los estímulos para vivir, hasta que concibe la idea del suicidio, trata de realizarla, fracasa en su ejecución, y continúa viviendo sin otro aliciente que el cariño de un perro. Ningún desvío altera la simplicidad de esta idea argumental: el protagonista no tiene hijos ingratos o parientes despóticos, nadie lo estafa, y muy pocos espectadores del film podrán reprochar a la casera el que le reclame las quince liras de renta adeudadas. Umberto Domenico Ferrari no es la creación caprichosa de un libretista; es la figura, encontrable en los tranvías y las plazas de todo el mundo, del hombre que llega a la vejez y se encuentra desplazado de la sociedad, tolerado por ella de mala gana, como un trasto inservible. La procedencia colectiva, no sólo individual, de este personaje, está fuertemente marcada desde el comienzo de la película, en que una exaltada manifestación de jubilados reclama aumentos y es dispersada por la policía, disolviéndose por las calles adyacentes los fatigados viejos, a uno de los cuales, Umberto D., la cámara se acerca para contar su drama posterior.

No es frecuente hallar en la industria cinematográfica un rasgo de independencia y de sinceridad artística como el que supone la sola concepción de este film. El cine anglo-norteamericano rozó el tema en **Adiós, Mr. Chips** (Sam Wood, 1940), el cine francés lo radicó en el mundo entre vanidoso y senil de los actores retirados, en **El fin del día** (Julien Duvivier, 1939), y el cine americano, aunque con desacostumbrado escrúpulo, lo contaminó levemente de factores ajenos en **La cruz de los años** (Leo McCarey, 1938). El caso Vittorio De Sica es mucho más significativo. Después de conmover profundamente a todos los públicos, incluida la crítica, con **Lustrabotas** y **Ladrones de bicicletas**, y de obtener la consagración de **Miracolo a Milano** en el Festival de Cannes (1951), De Sica acomete la realización de un film que es la historia dolorosa y gris de un viejo sin fama, amenizada por un perro vivaz y una sirvientita. De Sica no podía ignorar que con este tema sólo habría de amargar a sus mejores espectadores y aburrir a los demás, negándoles a unos y otros toda facilidad, toda

distracción del tono monocorde y sombrío con que aquel habría de ser contado. Con el ejemplo de una carrera cinematográfica que es una constante superación en ajuste técnico de sus medios expresivos, en madurez artística y en resonancia pública, el director italiano entrega su talento de creador a un tema menor, que proscribía por anticipado todo brillo externo, y aún todo énfasis dramático. **Umberto D.** es el resultado de esta humildad.

La política [que De Sica asume ante] su tema (y la de Cesare Zavattini, autor de éste y del libreto) es la de depurar los perfiles de la historia, despojándola no ya de todo lo accesorio o accidental, sino hasta de la multiplicidad del enfoque (aquí todo parte del y vuelve al protagonista) y de la complejidad de los personajes (infinita bondad de Umberto, inocencia y ternura de la sirvienta, crueldad de la casera). El efecto se traduce en una estilización del relato y una concentración de su poder dramático. Es muy probable que esta extrema [desnudez aleje] del film a muchos espectadores; no sólo a los sistemáticos consumidores de acción cinematográfica, a los que el film correrá por razones menos eruditas, sino a aquellos espectadores para quienes cierta dosis de objetividad, complejidad y visible inteligencia en el tratamiento de un tema, aun dramático, es preferible a una actitud de total entrega. Pero la gran unidad interna del film proviene, precisamente, del acuerdo entre la naturaleza del tema, que reclamaba un tratamiento asordinado y lineal, y el enfoque de De Sica [que recoge] ese tratamiento.

Como en la obra (global) de Chaplin, el realizador se identifica aquí con el drama de su protagonista y no puede tratarlo más que con una profunda simpatía; de ahí que De Sica satirice, a veces crudamente, el mundo que rodea al personaje central, pero nunca a éste, aunque alguna de sus manías de viejo lo hubiera tolerado. Promedialmente, la película participa de los caracteres de la obra lírica más que de los caracteres del realismo, sin perjuicio de su puntual relevamiento de un ambiente naturalista. Inclusive hay transiciones de estilo en el tratamiento de distintos escenarios. El comedor popular y el hospital están vistos con ojos naturalistas; la habitación de la casera, con su rococó y sus moñitas, es una réplica mordaz a la espontánea grosería de su dueña; y las tomas desde el tranvía en que viaja Umberto, ya en el último escalón de su derrota, mostrando una edificación gris y hostil, de ventanas cerradas, comunica un sentido de muda melancolía, dentro de las normas de la escuela neorrealista.

La factura cinematográfica de **Umberto D.** puede ocasionar un equívoco. Tras una apariencia de mínimo esfuerzo y economía de recursos; tras una inocencia de realización que parece transparente, se adivina una laboriosa planificación de todo el film. Es precisamente el riesgo que implica una estructura despojada de todo atributo inesencial, donde, a falta de una acción concurrente, la escasa acción principal y los recursos con que ella avanza, se agigantan en la perspectiva del espectador y pueden decidir el sentido de cada escena por su sola gravitación. Entonces de Sica premedita cada efecto de montaje, de fotografía, de decoración, de sonido (la música de Alessandro Cicognini es memorable), y, visiblemente, acosa a sus actores (que consiguió en la calle y nunca habían enfrentado una cámara) hasta extraerles el gesto y el tono de voz que él había previsto, rescatando así la envolvente unidad del film. Dos secuencias ilustran ejemplarmente esta sincronización. Aquella en que Umberto llega a su casa afiebrado e interfieren en su sueño los murmullos de la calle, la banda de sonido del film que pasan en el cine de al lado, la efusión lírica de los operáticos amigos de la casera y las rugientes motonetas que asaltan alguna pausa de silencio; la otra tiene por protagonista a María, la sirvienta, y transcurre en la cocina, cuando aquella inicia, abstraída y desganada, su contacto diario con la pileta, el gas, las cacerolas y el molinillo del café.

En [un aparte] de esta rutina, subrayada por el gotear de la canilla, María recuerda que está encinta, y un vivo sentimiento de desolación se apodera de la casera, sin que el espectador deje de percibirlo nítidamente aunque su formulación es sólo implícita.

Como en todo enfoque neorrealista, aquí no falta el rasgo de humorismo o el apunte satírico. El novio de la casera, que desarrolla un afectado ceremonial de dignidad, mientras se le cuelan por los costados los amigos de aquella y su conducta venal; el pordiosero, que interpela a gritos a los transeúntes exigiéndoles una limosna como si se tratara de un tributo municipal; o el enfermo del hospital, que vocea el Ave María para fingir más devoción ante la Hermana de Caridad, pueblan ese mundo de personajes secundarios que, como en los films de René Clair, vive al margen del argumento principal y lo enriquece. Pero estas sonrisas son incidentales. El espíritu que recorre el film es el de una oprimente desolación, no atemperada por su desenlace, en el que Umberto se ahorra las ruedas del ferrocarril pero no, ciertamente, el renunciamiento y la claudicación diarias que son toda su perspectiva.

Repasando la figura del protagonista, en la sentida interpretación de Carlo Battisti, con sus ropas pulcras que aluden a un pasado mejor y su aire de dignidad agobiada por el cansancio y la tristeza, no puede dejar de recordarse, otra vez, a Charles Chaplin y sus **Luces de la ciudad**, por la penetrante comunicación de un personaje conmovedor lograda con la estilización de la anécdota, el lirismo del estilo narrativo y la austeridad del conflicto dramático. Incluso puede verse en ambos personajes una común desinteligencia con el medio y una común afectividad por los niños, los seres simples y los animales. La gran lección humana de este Umberto Domenico Ferrari es la de que consigue preservar intactas ciertas virtudes de pureza y generosidad, en medio del desastre total y la amargura. Sin contar la competencia del técnico y la inspiración del creador, ésta parece ser, también, la lección humana de Vittorio De Sica, que desdeña el éxito fácil, mantiene la continuidad de su postura como artista, y extrae un incisivo llamado a la solidaridad humana, de un drama anónimo de soledad y acabamiento.

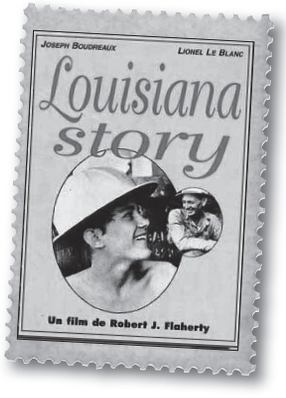
•

Cuatro en un jeep (*Die Vier im Jeep*, lunes 21) se estrenó por vía de excepción en el Festival, aunque no pertenece a ninguno de los países que se hicieron presentes con delegaciones. Se trata de una producción suiza, relativa a la ocupación conjunta de Viena por las cuatro grandes potencias, y a los problemas políticos que suscita su peculiar régimen de gobierno. El film posee las ventajas y los inconvenientes de la neutralidad. Es probablemente la única película que, a la fecha, ha visto desde fuera un conflicto internacional contemporáneo, y no se dedica a tirar piedras a los tejados de América o de Rusia. Pero lucha contra el tobogán de recomendar comprensión y tolerancia a las distintas partes concernidas, e incu-

rre en editoriales de vaguedad para recomendar a los hombres lo que no hacen los gobiernos. Esta flojera ideológica no sería un gran reparo si junto a ella existiera un clima de humanidad y de sentimiento, como el mismo equipo de producción (director Leopold Lindtberg, libretista Richard Schweizer) lo hiciera en **La última chance** (1946). Ni existe tal clima ni hay de donde sacarlo: todo el asunto se atiene a una aventura de corte policial, con refugiados políticos que corren de un barrio a otro de la ciudad, mientras cuatro soldados de cuatro naciones tratan de perseguirlos y/o ayudarlos. Los sentimientos en juego quedan oscurecidos por el exceso de acción inútil, las ideologías se simbolizan apresuradamente en actitudes personales, y el presunto sentido del film desaparece rápidamente. En cuanto a la acción misma, es cargosa y monótona y oscura. El satisfactorio elenco está encabezado por la internacional Viveca Lindfors, decidida a ser intensa, y por Ralph Meeker, Yoseph Yadin, Albert Dinan y una deliciosa francesa llamada Paulette Dubost.

•

Louisiana Story (enero 18) se centra en torno de un muchacho, de ascendencia francesa, que vive en los pantanos de Louisiana. La amistad con algún animalito, el combate con un caimán, la pesca, son las grandes aventuras de su existencia hasta que irrumpe en su mundo de quietas aguas, de grandes árboles sombríos, una torre de perforación de petróleo. La naturaleza casi salvaje queda contaminada por la máquina. No hay conflicto como en otras variantes del tema. Sólo parece necesario ir ajustando las viejas condiciones a las nuevas, y descubrir que también la máquina tiene misterio, que también opera en ella el conjuro mágico de la sal. Este es el tema que hacia 1948, después de los años de silencio que siguieron a **El hombre de Arán** y **Sangre y marfil**, inspiró a Flaherty el espectáculo de los pantanos. Toda la eficacia del film se fija en el pasmo del niño y en su lenta asimilación de lo nuevo; todo su lirismo, su poesía elemental, su sensibilidad para la naturaleza, quedan fijados a través de su limpia mirada. No hay más. El documento conoce sus límites y no aspira a ninguna postura polémica en la previsible disputa entre la máquina y la naturaleza. Para esta empresa inusual contó Flaherty no sólo con la constante colaboración de su esposa Frances (coautora del argumento), sino con un partitura excepcional de Virgil Thomson, con un dócil elenco de actores no profesionales y con los no demasiado evidentes servicios de la Standard Oil Company que financió la película y que ahora la presenta, independientemente de la selección norteamericana, al Festival. Este film ya había sido exhibido en Montevideo por Cine Universitario en función privada.



Barba Azul (*Barbe-Bleue*, miércoles 30) hace al personaje consciente de su leyenda y lo hace dialogar con esposas, cortesanos y aldeanos para hablar de sí mismo y de su fama. Puesto en serio, el asunto sería muy terrible, pero Henri Jeanson se lo toma en broma, trae al propio Charles Perrault para tomar apuntes de su personaje y acumula frases famosas sobre el amor y la vida, asegurando con su habitual ingenio que no hay héroes donde no hay cadáveres, y que el pudor de alguien es tan modesto que no se nota. Esta farra verbal deja de ser divertida a la media hora, y consigue una saturación similar a la que provoca Jardiel Poncela, que se hizo famoso pronunciando cinismos parecidos. El asunto transcurre en un esplendor de castillos medioevales, donde Georges Wakhévitch despliega, para decorados y trajes, una riquísima inventiva. Esa materia plástica es aprovechada por la cámara de Christian Matras y por el excelente Gevacolor, muy rico en matices. Pero el planteo del director Christian-Jacque es totalmente teatral, y se alimenta de diálogos en primer plano con escenografía al fondo, o de sus queridas nieves en primer plano con aldeanos corriendo al fondo. El resultado es divertido a ratos, y no es despreciable la idea de que el castigo adecuado para Barba Azul sea el hacerle habitar con siete esposas vivas. Pero difícilmente ese resultado es una película, ni un corolario adecuado para el mucho talento y dinero que la empresa supuso. La actuación de Pierre Brasseur, deliberadamente exagerada y teatral, es asimismo un desgaste de talento para fines no cinematográficos.

•

Le ragazze di Piazza di Spagna (miércoles 30) es el neorrealismo italiano sin consecuencia artística. No tiene nada que contar, excepto los problemas románticos y familiares de tres muchachas compañeras de trabajo. Todo lo que en el film se ocupa de describir ambientes tiene la autenticidad habitual del género, y la presentación de calles, plazas, cocinas, diversiones dominicales, compone una pintura sabrosa, frecuentemente humorística. Este realismo de presentación es el mismo que Luciano Emmer había utilizado en **Domenica d'Agosto**, a la que este film tanto se parece. También, como allá, falta un interés de tema, y el film se queda en la diversión menor e intrascendente. La factura cinematográfica es deliberadamente elemental y naturalista, y la interpretación incluye también la sorprendente naturalidad de los elencos italianos. La encabezan —con virtud, sin grandeza— Lucia Bosé, Cosetta Greco y Liliana Bonfatti, que pertenecen a la nueva generación de estrellas surgentes.

El desembarco de los 33 orientales (enero 30) fue estrenado en una función especial de films uruguayos a la que asistió muy poco público y casi ningún delegado extranjero. El film narra por mera yuxtaposición de imágenes las sucesivas etapas de la histórica hazaña, y en su lentísimo desarrollo no se ahorra ninguna frase hecha, ninguna declaración ya perpetuada por los textos de Historia, ningún gesto que la plástica nacional no haya inmovilizado para siempre. Su momento culminante es el juramento en 1ª playa de la Agraciada, colocados los actores en la misma posición en que los dejó Blanes. Más tarde, el choque y la confusión de dos grupos poco numerosos de jinetes pretende reproducir la batalla de San Salvador. Con ella se cierra el film. No es necesario meditar mucho para comprender las causas de este nuevo fracaso del cine nacional. Un tema de esta naturaleza, fronterizo entre la historia y la épica, requiere una industria madura y poderosa. Sólo excepcionalmente lo han intentado nuestros vecinos americanos. Sólo excepcionalmente (**Alejandro Nevsky**, de Eisenstein; **Enrique V**, de Laurence Olivier) han triunfado en la empresa los mejores realizadores europeos. Intentarlo aquí y ahora parece un disparate. Si la intención de los productores era la de documentar históricamente el episodio, hubiera sido más acertado seguir el ejemplo del **Artigas** de Enrico Gras.

•

La tercera de la derecha (*Die Dritte von rechts*, miércoles 30) gasta más mareos de los que tiene en reproducir el tipo de comedia musical que Hollywood filmaba en 1935, con un criterio teatral de escenarios lujosos, mucho vestuario, mucha escenografía, mucha cantarola y ningún espíritu. La mitad de la película trascurre en escritorios, con discusiones entre empresarios, y la otra mitad se dedica a bailes de fantasía y a violines transparentes y a coristas probablemente un poco más desnudas de lo habitual en estos casos. El realizador Géza von Cziffra, que ya se hizo responsable de **Gabriela**, no ingresará a la fama con la copia de Hollywood, por mucho dinero americano que maneje en la empresa. Trabajan Vera Molnar, Peter van Eyck, Grethe Weiser y el veterano Paul Kemp.

•

Diario de Punta del Este

El ruido con sus nueces

Jueves 10

La Inauguración se hizo con la fiesta previsible en el Country Club, cuya invitación marcaba un riguroso smoking. La indicación fue cumplida, en buena parte porque la prensa, que no suele usarlo, estaba casi ausente. Los escasos periodistas

que curiosearon escasos minutos pudieron comprobar que se desarrolló en buen orden sin progreso, con pocas mesas bien servidas, a favor de las delegaciones extranjeras (Japón, Inglaterra, Italia, México, únicamente), de las autoridades y de los dignatarios del país. Había muy poca gente, y casi toda ella entró al cine desde la ***boîte***, sin hacer cuestiones sobre números de butacas. Entre las consecuencias figura el que quedaron fuera quienes poseían un carnet permanente, con butaca muy legítimamente numerada, pero esa situación se regularizó a los pocos minutos: dos horas más tarde, el responsable de la distribución de localidades (el Sr. Marcos Batlle Santos, que integra el Comité Ejecutivo), aseguró a la prensa que no se repetirá en el futuro ni siquiera esa mínima irregularidad, y que él atenderá toda eventual cuestión que en ese terreno pudiera presentarse.

En el cine, una platea harto incompleta descubrió el cine japonés sin subtítulos: aunque **Yukiwari-so** es un film más bien occidental (en estilo y hasta en asunto), abundaron quienes no estaban dispuestos a entenderlo, y existieron quienes se mostraron alcohólicamente risueños, dispuestos a hacer humorismo sobre lo que no entendían bien. El Comité de Programación había previsto el problema, y el programa incluye en buen castellano una reseña del argumento. Pero los programas no fueron distribuidos normalmente: la única forma de dar un programa a cada espectador hubiera sido la muy irregular de distribuirlos en la ***boîte***. Recién al terminar el film Trevor Howard tomó contacto con el documento, y en el hall del cine se hizo traducir (verbalmente, por mujer hermosa) la síntesis de lo que seguramente ya había comprendido antes. Eso fue después del pequeño instante de emoción ocasionado por los aplausos del público: la actriz Miki Sanjoo se sonrojó con modestia que pareció auténtica, se cubrió la cara con un pañuelo, y sólo recuperó el equilibrio al cabo de cinco minutos, momento en el que comenzó a firmar autógrafos con caracteres romanos.

Hay poca gente en Punta del Este, pocos cazadores de autógrafos, pocos solicitantes de invitaciones, pocos habitantes en los hoteles. No hay constancia de que exista todavía un turismo promovido por el Festival.

Viernes 11

En las tres funciones iniciales, la distribución de películas se efectuó por sorteo: cada país indicaba luego qué film exhibiría en la fecha que así se le adjudicaba. La delegación italiana llegó y objetó el procedimiento, ya que quiere reservas preferenciales para algunos de sus films: se asegura que igual criterio manifestó la delegación inglesa, que sólo estaría dispuesta a exhibir **Outcast of the Islands**, de Carol Reed, en presencia de su delegación completa, incluyendo a David Lean, a Ann Todd y al Embajador de Inglaterra. Se dejó de lado el sistema de sorteos, y la distribución de fechas (especialmente la distribución de tardes y noches) se hará por acuerdo con las distintas delegaciones. Pero hay pocas películas en Punta del Este, los japoneses partirían ya el martes 15, los americanos siguen sin anunciar sus films, y más que el acuerdo con las delegaciones importará el acuerdo con las posibilidades reales de programación.

En el Pabellón de Informaciones se instaló un sistema de distribución de noticias por medio de casilleros numerados, de donde cada cronista, cada autoridad, cada interesado retirará las hojas impresas a mimeógrafo. Parece un buen sistema, simple y seguro: también parece muy actual y abundante la información. El mimeógrafo es

eléctrico y permite tal rapidez de trabajo que ya se hacen comunicaciones por asuntos de menor importancia. Hay mucho personal flotante en el Pabellón de Informaciones, pero es difícil averiguar sus tareas exactas; quienes fueron llamados como traductores hacen copias a máquina, los encargados de programación se ocupan de las localidades, y las únicas personas que están notoriamente en su sitio son los vidrieros que colocan vidrios. Algunos malhumorados aseguran, con fundamento o sin él, que se ha calculado un desorden científico, que sobra gente inútil y que la jerarquía, la diferencia de retribuciones, la interferencia de labores, están previstas para desorientar al personal. Los prudentes no se asombran, porque saben que esta organización debió pensarse antes: como está pensada ahora, debe esperarse que se calme el caos para poder medir el árbol por sus nueces. Existen, desde luego, quejas por localidades del cine: no abundan las quejas de la prensa, que aparentemente ha sido contemplada (sus protestas se oirían en todo el país), pero sí las de quienes creen tener mejores recomendaciones que otros.

Concurrió muy poca gente a la función paga de **Yukiwari-so**, primera película japonesa del Festival, sin subtítulos.

Sábado 12

Hubo una mayor ofensiva de fin de semana para conseguir invitaciones, pero aun con ella el público parece escaso, dentro y fuera del cine.

Domingo 13

Se organizaron reuniones entre productores y directores extranjeros, con periodistas y curiosos diversos, para mejor conocimiento mutuo, y como prólogo (o sustitución, quizás) del Congreso que se programara. Esas reuniones están coordinadas por Giselda Zani, quien actúa asimismo como periodista, como entusiasta de la conversación sobre cine (es Secretaria de la Asociación de Críticos Cinematográficos), como traductora (de y a inglés, francés, italiano) y como directora de los debates. La primera reunión organizada se efectuó entre catorce periodistas diversos (incluidos dos argentinos) y James George Minter, que es productor de la película inglesa **Scrooge** y (según lo informa la propaganda de la misma empresa) ***"miembro de la Sociedad de Contadores Autorizados e Incorporados"***. La mayoría de sus dictámenes se refieren a problemas comerciales del cine inglés, y la mayoría de sus opiniones colocan como mejores a las películas que producen mayor dinero. Entre sus más útiles respuestas consta la relativa a la ausencia de films ingleses en Sudamérica: los sistemas de distribución están sujetos a la aprobación norteamericana, cuyas empresas compran desde luego tan sólo lo que quieren, y concentra la ulterior distribución en la región. El arreglo directo de este negocio entre Inglaterra y Sudamérica, que sería el más sensato, no parece económicamente posible.

Una reunión posterior agrupó a dos productores japoneses, a Annibale Scicluna (que preside la delegación italiana), a John Sutro (Inglaterra) y a Arne Mattsson (Suecia), más muchos periodistas y doble número de curiosos, que corren donde va Vicente y se topan con disquisiciones sobre problemas cinematográficos. En esta ocasión hubo un grabador para recoger, provisoriamente, las diversas voces, pero sólo se entendieron las generalidades que pronunció cada una de las partes, carentes con toda diplomacia de opiniones que pudieran originar discusión.

Sigue siendo un enigma la programación de los próximos días. Ya se comunicó que el lunes 14 habría una sola función y aun esa sería únicamente de corto metraje. Faltan películas en Punta del Este; las existentes ahora (tres suecas, una japonesa, una inglesa) deben ser postergadas para que se mantenga cierta rotación continua entre las naciones. Son las mismas delegaciones quienes lo piden porque desde luego guardan para las instancias finales la presentación de sus mejores films. Tanto en títulos como en delegaciones este Festival parece muy irregular. Es una seria anomalía la de que a tres días de comenzado no se conozca la nómina de películas americanas, y hasta tiene gracia que uno de sus pocos títulos anunciados, **Gypsy Blood**, buscado inútilmente en catálogos y revistas extranjeras, resulte ser como lo revelara el productor inglés J.G. Minter, un film anteriormente titulado **Gone to Earth**, filmado en Inglaterra por Michael Powell y Emeric Pressburger, con Jennifer Jones, David Farrar y Margaret Leighton por intérpretes, y retocado en EE.UU. por el productor David Selznick; una película inglesa no debiera figurar en el Festival como representante americana.

Las delegaciones americana y francesa no se han hecho presentes; la italiana y la inglesa están aún incompletas; la japonesa, en cambio, se irá antes de terminar el Festival. Se sabe ya que los únicos que permanecen del primero al último día son los portugueses.

En ***El Debate***, el Sr. Dalmiro A. Coronel dice opinar desde Punta del Este sobre **Scrooge**, única película inglesa exhibida, y asegura que ***"el Technicolor se presta para añadir atractivos a este cuento de Dickens"***. La película no es en Technicolor, aunque el programa del cine lo aseguró así, por error; con sólo ver el film se podía evitar esa mala información sobre un film en blanco y negro.

Se suprimió el régimen de entradas pagas, y se amplió el régimen de invitaciones. La primera distribución de localidades se efectuó con el reparto de carnets rojos, en los que figuran números perforables para controlar las funciones. Muchos de ellos, especialmente los de autoridades, delegaciones y periodistas, fueron canjeados el primer día por carnets grises y permanentes. Otros muchos carnets rojos sirvieron para dar entradas por función, pero había tantos de ellos (turistas, propietarios de chalets, visitantes ocasionales) que el excedente de localidades disponibles resultó muy inferior a la demanda. Así que las funciones complementarias se pusieron a disposición de esos carnets rojos, con distribución diaria y celosa en las oficinas, con un censo previo e incompleto de turistas, y con más de una discusión y una tentativa de engaño. Simultáneamente se comprobó que no todos los carnets permanentes son utilizados, y se resolvió que aquellos no declarados previamente en boletería, quince minutos antes de la función, perderán el derecho a la butaca fija, ya que se redistribuyen los asientos vacíos. Ambas medidas parecen razonables, pero ambas tienen los inconvenientes de una compleja administración, que tiene que juzgar datos tan irreales y remotos como el derecho de cientos de personas a asistir gratuitamente al cine.

Lunes 14

En la hasta el momento más útil de las Jornadas entre directores, productores y periodistas, el director Arne Mattsson, celebrado días antes por **Un solo verano**

de felicidad, hizo declaraciones a varios críticos cinematográficos, apoyado por traductores al inglés y al castellano. Señaló el régimen de libertad con que trabajan los realizadores suecos, a quienes se les permite retocar sus libretos, elegir sus intérpretes; puntualizó la conveniencia de trabajar con un equipo técnico estable, y la ventaja emergente de haber colaborado con su fotógrafo Göran Strindberg en seis distintas películas. Sobre su film declaró que debe atribuirse carácter documental a los fragmentos relativos a la religión y a la intolerancia en el campo de Suecia; no así a la vida que allí llevan los jóvenes, y que el film ha idealizado. El film fue exhibido sin corte alguno, pero Mattsson adelantó que para su exhibición comercial se suprimirán algunas escenas, al solo fin de hacerle perder localismo, y presumiblemente para aligerar el ritmo de la narración. Este propósito, que también sería el de los distribuidores, no supone la eliminación de algunas escenas de erotismo, que son por otra parte las más poéticamente logradas de la obra.

Llegó la delegación francesa, ya sobre la madrugada del martes, con cansancio y sin alegría, apenas dispuesta a tomar ese whisky de recepción y marcharse a dormir. No se sabe que hayan llegado, también, las películas francesas, tan ausentes como las americanas y las brasileras. La programación sigue marchando con arreglos de 24 horas previas, en ausencia de un material más amplio y firme. Durante algunas horas se supo que el Festival exhibiría **El camino del cielo** (*Himlaspelet*, 1942, de Alf Sjöberg) solicitada especialmente a Cine Arte del Sodre, y ya exhibida en Montevideo; después se corrigió el plan, y la programación para el martes 15 se compone de dos estrenos auténticos.

Martes 15

El Sr. García Fynn, en representación de empresas productoras nacionales, conversó con los periodistas sobre los problemas derivados del establecimiento de un cine nacional, preferentemente de corto metraje, y sobre las posibilidades de su protección legal.

Miércoles 16

Lars-Eric Kjellgren, director de **Mientras la ciudad duerme**, segunda película sueca conocida en el festival, declaró a los periodistas que su film persigue en cierto sentido una finalidad moral y que parcialmente existe en Suecia el problema de la delincuencia juvenil que allí se señala. Ilustró sobre el trato que su nación presta a los jóvenes y en especial a los delincuentes primerizos, y puntualizó que aunque ese film es sórdido de ambiente figura entre sus planes el de hacer otros inmediatos sobre el tema de la buena voluntad y de la responsabilidad que cada hombre tiene ante sus semejantes. Personalmente es un creyente y se demuestra como un ilustrado conocedor del mundo cinematográfico en el que actuó durante años como asistente de producción, libretista y director. Concede importancia fundamental a los libretistas y en su terreno a los productores, quienes deben saber qué es eso que prende en el público para poder hacer eficaz la idea o mensaje que cada film pueda transportar. Su séptima película planteará seguramente conflictos con la censura y la moral como los planteó y solucionó ya en Suecia, y a ese propósito el director señaló que es muy raro que se produzcan films para exportación con atención previa a ese problema; él cuando menos no lo hizo así.

La censura sueca es puramente formal y sólo incide en suprimir escenas de blasfemia, crueldad o conflicto político. Por los dos primeros puntos suelen cortarse americanas. El hombre impresionó mejor que su obra.

Se inauguró en el Hotel Miguez la exposición de Cine Arte del Sodre, auspiciada por la Comisión Cultural del festival. La entrada es libre pero coincide a las 19 horas con las exhibiciones oficiales del Festival y dificulta con ello la asistencia de autoridades, delegaciones y periodistas.

Jueves 17

No hay bastantes películas en Punta del Este, y las pocas existentes fueron programadas en fechas convenidas con las delegaciones. En ausencia de material, se decretó feriado absoluto para el cine, y delegaciones y periodistas se ausentaron para Solana del Mar, a beber, a beber y a cantar. Tan sólo los distraídos quedaron en Punta del Este, y de ellos, tan sólo los curiosos pasaron por el cine, para ver si conseguían alguna sorpresiva invitación; se asustaron al comprobar que podían entrar gratis, sin contralor de identidad, para ver **Pupila al viento** (uruguaya, de Enrico Gras y Danilo Trelles) y **El camino del cielo** (sueca, 1942, de Alf Sjöberg), esta última sin subtítulos. Otros vecinos se marearon con otras cosas: mientras duró el whisky, cientos de personas conversaron animada y apretadamente en Solana del Mar, a razón de seis personas por metro cuadrado, y perdiendo pie cada vez que alguna pareja reclamaba espacio adicional para bailar. La así llamada Fiesta del Tango se desarrolló, entre mambos y pasodobles, hasta que un inoportuno anunció que se estaba sirviendo la comida gratis. Entonces se produjo la carga de la caballería pesada, y las niñas más monas de la sociedad local lucharon, hombro con hombro, para conseguir ese maldito muslo de pollo. A los treinta minutos se produjo la tregua natural, por ausencia de comida, y conservando intacto el apetito de los más desganados. Para ese entonces, ya se habían volcado mesas y quebrado platos, y a medida que se iban los recomendados del mundo oficial, quedaba más espacio libre para apreciar el aspecto gelatinoso y confuso que ofrecen los locales después de los banquetes.

Viernes 18

El Dr. Scicluna, que preside la Delegación Italiana, informó a los periodistas sobre los mensajes recibidos de Augusto Genina y Vittorio De Sica; el primero con carácter de mero saludo y agradecimiento al aplauso público que un año atrás recibió su **Cielo sulla palude**; el segundo, con saludos y una alusión al sentido de su próximo **Umberto D.**

El Jurado de la Crítica, que funciona en forma completamente extraoficial, resolvió que habría de tener en cuenta todas las películas exhibidas en el Cine, con la sola excepción de aquellas que no tuvieran carácter de estreno, y sin consideración alguna al hecho de que hubieran sido presentadas en anteriores festivales extranjeros. Esto equivale a enfocar todos los films en un pie de igualdad, incluyendo entre ellos a **La señorita Julia** y **Rashomon**, que habían sido premiados en los festivales de Cannes y Venecia, 1951. El Dr. Scicluna se informó de ese propósito, y realizó una gestión extraoficial (aunque ciertamente no secreta) para que el Jurado de la Crítica excluyera ambos títulos porque si ambos fueran incluidos,

aparecerían films ya premiados en nueva competencia con las primicias que Italia presenta. En el caso más singular que Scicluna subrayó, **La señorita Julia** dividió honores con **Miracolo a Milano**, de Vittorio De Sica, según fallo oficial en Cannes; ahora resultaría que una posterior obra de De Sica vuelve a competir con aquel mismo film sueco, sin que represente una diferencia la tarea y la inspiración que el realizador italiano dedicó a **Umberto D**.

Pero el conflicto no reside justamente entre la delegación italiana y el Jurado de la Crítica, sino entre aquélla y la dirección del Festival. En el Reglamento previo del Festival, se exigía que los films no hubieran sido presentados en otros certámenes, siendo éste un requisito habitual para tales concursos. Cuando se suprimió el Jurado Oficial, se mantuvieron en vigencia aquellos requisitos, que ya entonces eran inoperantes, porque para una muestra cinematográfica, sin ambición de competencia, no procedía un reglamento de concurso. Aparentemente, ésta fue la interpretación a la que se atuvieron Suecia y Japón, y ambos presentaron films premiados, aunque el único Reglamento en vigencia todavía les impedía hacerlo. La dirección del Festival no hizo cuestión, aceptó ambos títulos. En cambio, Italia se mantuvo escrupulosamente en la letra de lo convenido, y diversamente (comenzando por el mismo **Miracolo a Milano**) prefirió eligir primicias, y obsequió a Punta del Este con dos estrenos. Aun con esa corrección de conducta, y con su afán de representar dignamente a una de las más sobresalientes industrias cinematográficas de la actualidad, la delegación italiana se encontró con imprevista competencia frente a films que, en su mejor criterio, deberían estar fuera de un concurso 1952. Si alguna protesta le cabía, debía formularla al Festival que formuló un Reglamento imperfecto y lo aplicó defectuosamente. La gestión ante el Jurado de la Crítica no era en cambio procedente, y así lo resolvió éste, manteniéndose en su decisión inicial de juzgar en pie de igualdad a todos los films exhibidos. La única autoridad existente sobre ese Jurado es el público mismo, y teóricamente el fallo deberá ser el promedio de las opiniones críticas que se hacen públicas sobre el material presentado. Excluir dos films importantes habría sido retacear a la crítica su más auténtica función, y subordinarla a la opinión de jurados oficiales extranjeros, sentando así un principio de dependencia que ningún cronista querría admitir. Por otra parte, cometer al Jurado que efectúe algunas distinciones previas, de acuerdo a los precedentes extranjeros, y a las estipulaciones del Reglamento actual, es invadir el terreno de su competencia. Los críticos no fueron llamados para asesorar al Festival en materia cinematográfica, fueron ajenos a la confección del Reglamento y a su aplicación, e incluso cuando alguna vez se atrevieron a sugerir iniciativas, tropezaron diversamente con la negligencia o la frialdad de las autoridades. El resultado es que se mantienen ahora en un mundo aparte, sin más compromiso ni deber que el que mantienen con su lector.

Sábado 18

La primicia de **Umberto D.** comenzó con las demoras necesarias para que llegara toda la gente importante, incluidos los más altos jerarcas de la diplomacia. El tráfico frente al cine agrupó, además, a la invasión que cayó de Montevideo y alrededores, unida toda en un solo llanto inútil para conseguir las entradas más diputadas de todo el Festival. Durante el film, un público increíble aplaudió las escenas que

le dejaron más contento, cayendo así en el extremo contrario de la emoción contenida y firme que la obra debía procurarle. A la salida, el mundo abrazó a Italia y reiteró frases de encomio a una obra maestra.

Domingo 20

El almuerzo en honor de las delegaciones extranjeras, con especial recomendación para que asistieran los periodistas, fue anunciado para las 13 horas y comenzó puntualmente a las 15:30; ese plazo fue aprovechado para que cocina y mozos del Cantegril Country Club planearan con precisión el caos que sobrevino después. No alcanzaron las sillas y después no alcanzó el almuerzo; distintas zonas de la habitación sufrieron distintas clases de comida con variedad de omisiones y repeticiones, y con total irresponsabilidad general para que alguien pusiera los platos en su sitio. La demora mínima entre un plato y otro fue de media hora pero bastaron apenas los primeros veinte minutos para que las delegaciones extranjeras comenzaran a bromear, con furia contenida, sobre las ventajas que habría tenido almorzar previamente. A las 17.30hs., cuando el almuerzo terminó, se habían padecido nueve discursos con sus traducciones, siendo asombroso que alguien dijera otra cosa que lugares comunes. Esta reunión en el Purgatorio eliminó la reunión diaria de la prensa.

Resumen del Festival

Desde luego, la mejor valoración cinematográfica es la del material exhibido. En el conjunto, fue muy inferior al del Primer Festival y a cualquiera de los festivales europeos; estaba gravado por la ausencia de varios países productores, excluidos por presumibles motivos políticos (Rusia, Checoeslovaquia, Austria, Alemania Oriental) y sufrió las consecuencias de la improvisación con que otros países estuvieron representados.

Suecia. Su producción era prácticamente desconocida en el país, lo cual supone un injusto resultado de prácticas y tendencias comerciales de los distribuidores cinematográficos nacionales. Todo lo que en **Fröken Julie** (*Señorita Julia*) es enfoque y manera, está magistralmente resuelto por el director Alf Sjöberg y el fotógrafo Göran Strindberg; la factura cinematográfica es notable. En **Sommarlek** (*Juventud divino tesoro*, Ingmar Bergman) y en **Hon dansade en sommar** (*Un solo verano de felicidad*, Arne Mattsson) el cine sueco demuestra también una alta capacidad para la evocación romántica, vertida con libertad de trabas morales, con un fino sentido de poesía cinematográfica y en el primer caso con un ajuste preciso de los otros elementos temáticos del film. En los tres casos es excelente la artesanía de interpretación, fotografía, música, montaje; también lo es en **Medan staden sover** (*Mientras la ciudad duerme*, Lars-Eric Kjellgren), más débil de estructura, más apegada a recetas policiales del cine americano.

Italia. Mostró el mejor criterio para planear su selección. De los cuatro films que presentó oficialmente, dos eran primicias mundiales (**Umberto D**. de De Sica, y **Le ragazze di Piazza di Spagna** de Luciano Emmer) y los otros dos lo eran fuera de su país (**Bellissima** de Luchino Visconti, **Guardie e ladri** de Mario Monicelli y Steno). Tres de esos films pertenecen a directores consagrados, como Vittorio De Sica, Luciano Emmer y Luchino Visconti, y aun un film presentado extraoficialmente, como **Il Cammino della Speranza** (Pietro Germi) se trataba de obra precedida por favorables opiniones de la crítica y del Festival de Cannes, 1951. El resultado artístico, aun siendo notable en el caso de **Umberto D**., admite objeciones y se aleja de la perfección, pero todo reparo comienza en el alto nivel en que ésos eran films de Festival, legítimamente ambiciosos.

Hollywood. En esta ocasión era muy difícil saber cuándo una selección era oficial y cuándo dejaba de serlo; existía un Reglamento, pero ningún país lo cumplió, y ninguna autoridad lo hizo cumplir. Pero la selección americana era la más extraoficial: debiendo representar a una industria poderosa, sólo tenía films de una de sus empresas productoras, y no eran muy recientes ni muy valiosos. Tal como lo explicara el presidente de esa delegación (Mr. Phil Reisman, que es uno de los vicepresidentes de RKO) la industria americana es compleja y enorme, y dirige la distribución de sus productos hasta el estreno en cada uno de los países. Alterar el organismo, apurar un film para estrenarlo en un festival, o retenerlo temporalmente en su distribución, es trámite que no puede efectuarse si no es previsto varios meses antes; por otra parte, ni todas las empresas productoras tienen gran entusiasmo por los Festivales ni éste es el único Festival al que Hollywood es invitado. El resultado es que las empresas se declararon ajenas al certamen, que RKO concurrió con algunos films sin mayor importancia, que se agregó un film de United Artists (**The Well**, o *El Pozo de la Angustia*) con méritos relativos, y que, como la selección no representaba adecuadamente a Hollywood, se hizo cuestión de no dejarse juzgar por un Jurado oficial. Las autoridades del certamen modificaron el reglamento causando así algún problema a otros países, eliminaron el Jurado, y accedieron a que la opinión pública se riera de la selección americana, que pudo ser muy digna y no lo fue. Los cuatro films de RKO son melodramas diversamente inadecuados para ilustrar a Hollywood y para ingresar a un Festival: **The Blue Veil** (*El velo azul*, Curtis Bernhardt), **Payment on Demand** (*La egoísta*, Curtis Bernhardt), **My Forbidden Past** (*Odio y orgullo*, Robert Stevenson) y **I Want You** (*No quiero decirte adiós*, Mark Robson) suscitan variadamente la resignación o la burla; entre todos no hay más mérito que las labores de Jane Wyman, Bette Davis y algún intérprete más. Con más tiempo, voluntad y organización, Hollywood pudo presentar media docena de films ya elogiados por la crítica.

Francia. Por esperarse mucho, el resultado pareció más pobre. En el mejor de los casos, Jacques Becker defendió una comedia doméstica como **Édouard et Caroline** (*Recién casados*) con gracia de libreto y agilidad para su poca acción. En cambio, Julien Duvivier defraudó con el ambicioso mosaico de **Sous le ciel de Paris**, y Christian-Jaque con el ingenio reiterado y ocioso de **Barbe-Bleue**, a cargo de Henri Jeanson. También tuvo pretensiones **La nuit est mon royaume**, de Georges Lacombe, pero no las justifica. Por la trivialidad debe descartarse **L'amour, Madame** (*Los senderos del amor*) de Gilles Grangier, y por la incoherencia o el desvío de sus temas deben olvidarse **Le garçon sauvage** (*Hijo rebelde*) de Jean Delannoy, **Gibier de potence** (Roger Richebé) apresuradamente presentada por Arletty en su desprestigio, y **Un grand patron** (*Los semidioses*) de Yves Ciampi, que pudo rendir como film si se hubiera ajustado a su asunto central. Nada de todo ello es, acabadamente, el arte cinematográfico francés; a lo sumo tiene ocasionales aciertos de dirección (Becker), de interpretación (Daniel Gélin, Elina Labourdette, Jean Galland, Madeleine Robinson, Pierre Brasseur, Pierre Fresnay), de escenografía y vestuario (Georges Wakhévitch). En ninguno de los títulos hubo una inspiración que disculpara errores, ni un rigor formal que excediera la evidente intención comercial.

Inglaterra. Sólo presentó tres films, de los cuales el único con pretensiones era **An Outcast of the Islands** (*El paria de las islas*), planteado por Carol Reed con aciertos de ambiente y de fotografía y de ritmo, pero carente del tema, la unidad y la emoción que el mismo realizador supo dar a sus últimas obras; como empresa de un gran director, ésta es un fracaso. Menos ambiciosos, aunque también cuidados en presentación y en técnica, fueren **Scrooge** (Brian Desmond Hurst) y **Where No Vultures Fly** (Harry Watt). Ya es característico que en este país sólo se exhiba una ínfima parte de la vasta producción inglesa, y se dejen de lado títulos prestigiados por la crítica europea; del Festival, como de las carteleras, faltaron obras de Robert Hamer, Anthony Asquith, Thorold Dickinson y otros estimables realizadores.

Japón. Al presentar **Rashomon**, se descansaba en la garantía (muy justificada) del festival de Venecia, aunque hay quien opina que el film no representa adecuadamente a la producción japonesa. Con ese título Japón habría quedado bien ilustrado; con **Yukiwari-so** (Tomotaka Tasaka) sembró la duda sobre en qué porcentaje se imitan los modelos americanos, y con **Oedo go-nin Otoko** (Daisuke Itô) sembró las mismas dudas y las otras más festivas, sobre la línea general de su argumento, ya que se exhibió sin subtítulos, y al solo efecto de desorientar a su escaso público.

Otros países. A los efectos del Festival no debe tomarse mucha consideración por la producción de Alemania Occidental, Brasil, México y Suiza, todo lo exhibido es mediocre, y a veces redondamente malo. De la cuenta puede salvarse la habilidad de fotografía y montaje que R.A. Stemmle aplica a **Sündige Grenze** (*Fronteras del pecado*), novelita policial sobre niños alemanes contrabandistas. Es sumamente difícil salvar algo de **Das doppelte Lottchen** (*Carlota y Luisa*, Josef von Báky), **Die Dritte von rechts** (*La tercera de la derecha*, Géza von Cziffra), **Ângela** (Tom Payne y Abilio Pereira de Almeida), **Meu destino é pecar** (Manuel Peluffo), **El siete machos** (Miguel M. Delgado, con Cantinflas) y **Die Vier im Jeep** (*Cuatro en un jeep*, Leopold Lindtberg, Elizabeth Montagu).

Es de práctica en festivales europeos el poner en funciones un Comité de Selección, que fija mínimos de calidad y da coherencia a la programación. Teóricamente, parece un arma peligrosa, por la discriminación política, pero es probable que este Festival hubiera ganado algo si hubiera contado con tal Comité. Por otra

parte, la discriminación política fue ejercida por el Comité Ejecutivo al postergar indefinidamente la exhibición de **Guernica**, film corto francés de Alain Resnais, con el que no se quería lesionar la sensibilidad del franquismo y del nazismo; la medida ocasionó una solicitud de exhibición, firmada por artistas extranjeros y periodistas del país y del exterior, y finalmente se estrenó en la última función. Está muy difundida la noción de que se trata de una obra maestra en su género.

UN FALLO EXTRA-OFICIAL. Fue promovido por la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay, entidad integrada por los cronistas nacionales y también por quienes, realizando actividades cercanas a la crítica (dirigentes de Cine-Club, Cine Universitario, Cine Arte, por ejemplo) deben considerarse versados en la materia. El Jurado fue compuesto por las personas más votadas en la Asamblea de la entidad. El fallo procura establecer la opinión de una sólida mayoría de ese Jurado, y deliberadamente no entra a pronunciarse en aquellos puntos en que esa opinión estuviera dividida. Para mantener ese criterio, evitando pronunciamientos artificiales, se fijó el requisito previo de siete votos mínimos; en un cuerpo de once miembros, la aprobación de seis no parecía bastante firme para un dictamen. Uno de los resultados de este criterio fue el de no pronunciarse en algunos rubros, como escenografía, sonido, música, interpretación. Aunque muchos espectadores están contestes en considerar a Trevor Howard y Anna Magnani como los intérpretes comparativamente más destacados del Festival, ninguno de ambos pareció bastante notable como para conseguir la expresa mención del Fallo. Fue más sensato prescindir de esos rubros que decidirlos con unos pocos votos, entre la dispersión o la prescindencia de los demás.

La mayoría especial, así fijada, sirvió para que los pronunciamientos del fallo puntualicen los hechos más difícilmente objetables del Festival: la excelencia de **Umberto D**, la calidad formal de **Rashomon**, las bondades de la selección sueca, la responsabilidad y seriedad con que Italia encaró su representación.

En defensa de sus argumentos en el juicio por indemnización que entabló contra ***Marcha***, H.A.T. preparó un minucioso alegato, que hoy importa no sólo porque describe los pormenores de su conflicto con Quijano sino porque es un valioso testimonio sobre el funcionamiento interno de ***Marcha*** y sobre su significación pública. Como tal, mejora notoriamente las diversas declaraciones que el propio H.A.T. brindó después sobre el semanario.

El texto, hasta hoy inédito, había sido conservado por Darío Queijeiro, amigo y abogado de H.A.T. en la oportunidad. Luego se extravió en circunstancias confusas, entre otros documentos cedidos para una investigación sobre H.A.T. Felizmente localizamos otra copia en el Archivo Judicial de la Nación, siguiendo instrucciones de Queijeiro. La versión que se transcribe ha sido editada para aliviarla de algunos tecnicismos y citas a diversas fojas del expediente judicial.

Señor Juez de Paz de la 2da. sección.
HOMERO ALSINA THEVENET, en los autos que le sigue a SEMANARIO MARCHA por indemnización por despido, evacuando el traslado conferido para alegar al Señor Juez dice:

El suscrito fue despedido de ***Marcha*** por nota fechada febrero 9, 1952, en la que se invoca lo resuelto en tal sentido por la Dirección, y no se formula expresión de causa. En los días inmediatos, la Dirección de ***Marcha*** se negó a abonar al suscrito la indemnización por despido, negativa con la que, virtualmente, le imputaba "notoria mala conducta", ya que es ésta la única causal que la ley podría reconocer en el caso. La causal fue luego ratificada al comienzo de este expediente, alegándose (a fs. 19) que el suscrito había incurrido, diversamente, en faltas elementales de disciplina, desprecio del respeto y del compañerismo, burlas reiteradas a la confianza de la Dirección, y desmedro de la solidaridad y lealtad debidas. No se han aportado pruebas concretas de tales cargos. (…)

Al suscrito le corresponde establecer, primero, que la causal del despido es materia más compleja (…) y, asimismo, que su conducta en ***Marcha*** no sólo nunca fue notoriamente mala sino que mereció diversos encomios.

ANTECEDENTES. La página cinematográfica de ***Marcha*** estuvo a cargo del Sr. Hugo R. Alfaro y del suscrito, separadamente, en dos períodos que abarcan desde noviembre 1944 a abril 1946, y a cargo de ambos, conjuntamente, desde mayo 1946 a febrero 1952. Aunque el punto admite difícilmente una prueba, el suscrito cree procedente sostener, sin que se haya expresado opinión en contrario, que en ese período la página dio casi todos los pasos necesarios para implantar una crítica cinematográfica que fuera bastante completa para poder guiar regularmente al lector, bastante sincera e independiente para señalar su autonomía de cualesquiera intereses comerciales, bastante sagaz e informada para encarar la amplitud y la complejidad del cine actual. Aunque en el país han existido, antes de ese período, y durante él, otras páginas cinematográficas seriamente preocupadas de su actividad, no hay precedente de que ninguna la haya mantenido con la regularidad y la durabilidad de ella, y es seguro, además, que ante ninguna otra página cinematográfica se produjo la reacción favorable que el público prestó a la página de ***Marcha***.

Más que la inútil vanidad de sus redactores en señalarlo hoy así (y en circunstancias más bien forzadas) debe valorarse hoy el hecho de que fueron las virtudes del mismo semanario las que la página quiso compartir y subrayar. Como lo señalara sagazmente el Dr. Carlos Quijano en un banquete de fin de año, ante docenas de amigos y colaboradores, sólo en un semanario independiente pueden conseguirse ciertos extremos del buen periodismo, porque las revistas mensuales no golpean con la debida intensidad en la atención del lector, y, por otro lado, los diarios suponen organizaciones comerciales y políticas que impiden la libertad de juicio y a veces impiden la mera información.

En el núcleo de colaboradores, continuamente renovado, que acompañó al Dr. Quijano en la gran empresa que como periodismo significó y significa ***Marcha***, han habido discrepancias de opinión y hasta distanciamientos personales, pero todos y cada uno de esos redactores podrían suscribir las principales consignas del semanario: información completa, información veraz, intención analítica, li-

bertad de prejuicios y, fundamentalmente, una libertad de no acatar las modas y los dictados del momento. El haber deseado durante la Segunda Guerra Mundial el triunfo de la causa aliada no le impidió señalar el imperialismo americano donde creyó encontrarlo; creer indeseable la causa comunista no le obliga a aceptar el argumento y la conducta de todo anti-comunista. Pueden caber distintas opiniones sobre la justeza o solvencia de algunos juicios de ***Marcha***, pero mucho público de este país ha probado que el semanario no necesitó de la distante perfección para ser consultado por lectores de todas las tendencias en un país donde cada diario suele ser una tribuna parcial, y donde en algunos casos varios diarios forman coro tras ciertas opiniones. Un semanario independiente es una novedad, un desafío intelectual, un apoyo distinto y singular a la gran causa que es la mejor información del lector. Hay una vocación tras la fidelidad que los redactores de ***Marcha*** han guardado: tener una página teatral sin comunicados de las empresas, tener una página literaria sin las crónicas superficiales al libro del amigo, fueron también ideales periodísticos, y por conseguirlos hubo y hay quienes se ocuparon del interés público más que del interés propio. El criterio seguido por el Dr. Quijano fue el de conceder una amplia libertad al redactor, probado (casi siempre) que era persona solvente para manejar su tema, y probado (siempre) que dejar una página en manos de un colaborador entusiasta es un camino más eficaz y cómodo que dirigirlo, revisar sus ideas o indicarle el tema de las notas a hacer. Sin perjuicio de las excepciones, esa libertad fue la norma.

A tal punto se beneficiaba la página cinematográfica de esa libertad, que cuando en 1951 el Dr. Quijano retomó la Dirección de ***Marcha***, tras breves alejamientos (viajes, tareas especiales en el Contralor de Exportaciones) exceptuó expresamente a esa página de la obligación de entregarle previamente su material, una medida que impuso para todas las demás secciones. Es cierto que esa excepción podía ser muy fundada: el material de la página quedaba predeterminado, mayormente, por los estrenos de la semana y no por la improvisación de los redactores, la índole de ese material difícilmente podría chocar contra las opiniones generales del Dr. Quijano (nunca intentó rectificar un juicio sobre un film) y, por otra parte, el material solía entregarse de urgencia a la imprenta, conteniendo siempre los estrenos del miércoles, y frecuentemente los del jueves, para un semanario que estaba en la calle a primera hora del viernes, con una relación completa ("toda la semana en un día") de lo que importaba decir en cine. La libertad de la página cinematográfica era uno de los presupuestos normales de su actividad, y el Dr. Quijano nunca la cuestionó, hasta diciembre 1951. No hay registro de que el Dr. Quijano haya objetado o elogiado la página, a menos que su aprobación se entendiera como implícita. Pero no hacían falta elogios de la Dirección para que los cronistas cinematográficos continuaran su labor, y ciertamente no los pidieron, ni aun con la insinuación, durante el período 1946-52.

EL CONFLICTO REAL. En diciembre 1951 se preparaba en el país el Segundo Festival Cinematográfico de Punta del Este, que tuvo lugar en enero 1952. Los cronistas cinematográficos de ***Marcha*** entendieron entonces (y por lo menos el suscrito ratifica hoy esa opinión) que era de extrema importancia la labor informativa a cumplir. Ya en el Primer Festival (febrero-marzo 1951) y en momentos en que el Dr. Quijano no ejercía la Dirección, los cronistas habían cumplido lo que pueden

considerar con orgullo una de sus mejores tareas: crónica de todos sus films, reseña de los diarios problemas de organización que marginaron aquel episodio, e investigación de las causas reales a las que debía atribuirse cada deficiencia y cada hecho anómalo. Esa tarea fue cumplida por dos cronistas con sus solos medios personales, sin gastar ningún dinero de ***Marcha***, con un mínimo apoyo de sus colegas, con la reticencia de las autoridades (que incurrieron reconocidamente en un habitual destrato a la prensa) y con un singular esfuerzo personal: uno de los cronistas se redobló para hacer la tarea de Punta del Este, su propio trabajo habitual en Montevideo, y aun la crónica de los estrenos montevideanos; el otro cronista dedicó sus vacaciones anuales a trabajar en Punta del Este como normalmente no lo hacía en su actividad bancaria. Ninguna retribución de ningún orden prosiguió a esa labor periodística, excepto la satisfacción de haberla cumplido, y la seguridad de que cuatro ediciones de ***Marcha*** (febrero 23, marzo 2, 9 y 16, 1951) pueden informar sobre aquel Primer Festival con más precisión y riqueza que toda la literatura entonces gastada por diarios, por comunicados de prensa y por discursos de ocasión.

Con ese antecedente, los cronistas de ***Marcha*** debían esperar el Segundo Festival a conciencia de que ésa era una segunda y compleja tarea a cumplir. No les competía apoyar el hecho mismo del Segundo Festival, como tampoco habían apoyado al primero; no les competía discutir si los festivales son o no beneficiosos para el país, para el turismo o para el cine, materias muy complejas y extensas sobre las que se ha efectuado mucha polémica. Pero en momentos en que los mismos organizadores tenían noticias confusas y contradictorias sobre el material cinematográfico a exhibir y las personalidades que habrían de llegar (déficit no remediado, ciertamente, por una prensa que habitualmente padece de superficialidad o de ignorancia en la materia), la página tenía la clara misión de informar sobre esas cuestiones, y aun sobre problemas de organización que rozan y necesitan la consideración cinematográfica (programación, jurado, atención a la prensa especializada). La índole del material anunciado subrayaba aún más esa necesidad de información previa, como luego habría de subrayar la necesidad de una crítica competente.

El Dr. Quijano no lo entendió así. Pensaba en noviembre 1951, y ciertamente lo ratificó después, que el Segundo Festival era un despilfarro de dineros públicos y un perjuicio cierto para el país, punto de vista que fue ciertamente respetable y que otros diarios compartieron con él, en grados diversos. Razonaba, en consecuencia, que no sólo ***Marcha*** debía decirlo así en notas generales y en la página editorial, sino que ***Marcha*** no debía prestar ningún apoyo, directo o indirecto, a que el Festival se efectuara; esto tocaba ya a la página cinematográfica. El primer contacto al respecto fue efectuado con fecha diciembre 13, cuando el Dr. Quijano comunicó telefónicamente a la imprenta que la página no debía publicar información alguna sobre el Festival. En ese momento (jueves de mañana, cerca del cierre de edición) estaba compuesto el plomo de una información, y los cronistas defendieron ante el Dr. Quijano la conveniencia, aun la meramente práctica, de que se publicara: eran datos técnicos e interpretativos de cuatro películas suecas, sin la menor adjetivación de elogio, sin el menor agregado sobre el mucho o poco prestigio que esos cuatro títulos podrían agregar al Festival. El Dr. Quijano accedió a esa publicación ocasional, pero en esa oportunidad, y por primera vez, sentó las

bases del trato futuro. La página cinematográfica de ***Marcha***, dispuso, no debería mencionar siquiera el Festival, y no le estaría permitida ni aun la información más objetiva y simple sobre el mismo. Aparte la gran discusión general sobre ética periodística que esa orden suponía, se presentaron dos objeciones circunstanciales, y el Dr. Quijano las resolvió. Primera: el público lector se extrañaría de que una página habitualmente bien informada omitiera la menor noticia sobre un importante hecho cinematográfico; el Dr. Quijano autorizó el anuncio de que la omisión había sido expresamente resuelta por la Dirección. Segunda: a partir de enero 10, 1952, el Festival se estaría cumpliendo, y si la página no podía publicar información previa (a título de que parecería indebida propaganda), sería después forzoso el incluir información actual; el Dr. Quijano fijó enero 10 como el límite de la prohibición. Con ambas ideas se publicó en la página cinematográfica, con fechas diciembre 21 y diciembre 29, una constancia cuyo texto aprobó previamente el Dr. Quijano:

"***NOTA. Por disposición expresa de la Dirección de*** Marcha, ***esta página no publicará información sobre el Segundo Festival Cinematográfico, durante las próximas semanas. Esa información será reanudada desde la edición de enero 11, inclusive, en la forma habitual***".

En fecha posterior a diciembre 29, el Dr. Quijano habría de quejarse de que esa constancia se publicara en dos ediciones y en el cabezal de la página. En diciembre 1951 no hubo nuevos desarrollos del conflicto. En apariencia, ambas partes procedieron como si una ulterior discusión sobre puntos de vista sólo contribuyera a una crisis; de hecho, lo quisieran o no, había una labor que cumplir en los meses y años siguientes. El suscrito debe hacer notar que en ese período acató una orden de la Dirección, aunque íntimamente la creía errónea.

A principios de enero 1952, y presumiblemente tras una debida reflexión, el Dr. Quijano revertió su acuerdo anterior, anuló la fecha límite de enero 10, y comunicó telefónicamente (no al suscrito) que la página cinematográfica no debería publicar información sobre el Festival, ni siquiera mientras éste se realizase; la labor de la página quedaría limitada, en el caso, a la crónica de las películas allí exhibidas. Este era un paso más en el conflicto, y no debía parecer extraño, pero comprometía en primer lugar la exactitud del anuncio hecho al lector, y en segundo lugar la perspectiva que redactores y lectores tendrían de un Festival cuya información aparecería prohibida: habría películas pero no reportajes ni reuniones ni declaraciones, por útiles que éstas pudieran ser, dentro de los más estrictos límites, a una cultura cinematográfica. La discusión de este nuevo incidente fue demorada por motivos ajenos a ambos cronistas; tres o cuatro veces se frustró la posibilidad de una entrevista, en virtud de que el Dr. Quijano, según reiterada apariencia, estuvo demasiado ocupado durante varios días, y no se cumplieron cuatro citas previas. Sobre el límite del primer número de ***Marcha*** para 1952, en la mañana del miércoles 9 de enero, se cumplió esa entrevista. En la misma el Dr. Quijano mantuvo la negativa a publicar información alguna, y se fundó en su autoridad de Director; los cronistas impugnaron la negativa, fundándose en un principio de información completa a sus lectores. En el curso de la conversación, el Dr. Quijano concedió únicamente la posibilidad de que se enviara información desde Punta del Este, pero sujeta sin discusión a su Visto Bueno o Malo, a la eliminación, total o parcial de notas y párrafos. El suscrito no aceptó inicialmente esa propuesta. Entendía que ambos redactores tenían bastante

criterio y ecuanimidad para ser sus propios censores, saber cuáles informaciones eran necesarias, y, en definitiva, ajustar su labor a los límites de lo cinematográfico y del presunto interés público. Por otra parte, los cronistas nunca habían tomado partido a favor del Festival, y no era probable que la información apareciera revelando una inclinación simulada o subconciente hacia él.

La discrepancia de opiniones planteaba de hecho la alternativa de que los cronistas abandonaran ***Marcha***, ya que se negaban a aceptar un contralor de material; en un sentido, se negaban a que con su firma pudiera publicarse material mutilado o desvirtuado. El Dr. Quijano mantuvo empero su punto de vista, e hizo cuestión de su autoridad de director, la que por cierto no estaba en juego: lo que sí estaba en juego eran los fundamentos de dos actitudes periodísticas, y la necesidad de que hubiera un acuerdo racional entre los periodistas implicados en una tarea. Entonces como antes el Dr. Quijano no procuró ese acuerdo, y en el caso pareció restar toda importancia a la prescindencia de dos redactores. Cuando éstos se retiraron del estudio del Dr. Quijano, al mediodía del miércoles 9 de enero, la situación estaba prácticamente liquidada. En los minutos siguientes, el Sr. Alfaro, que siempre mantuvo una posición más apta a la conciliación (sin perjuicio de sus discrepancias mantenía con el Dr. Quijano un trato de más frecuencia y confianza), examinó nuevamente la situación y la alternativa que significaba: o perdurar en ***Marcha*** tras tres semanas de retaceos y disgustos, o prescindir ya entonces y para siempre de ***Marcha***, cancelando laboriosos planes de acción futura y molestando lo que ambos entendían como una vocación. El suscrito aceptó sin más discusión la primera alternativa, reflexionando que renunciar era perder la batalla sin librarla, y que una renuncia en momentos de vehemencia podía ser enjuiciada por la reflexión futura.

Así comenzó un crítico período de tres semanas, en el que tres cronistas (se había agregado el Sr. Emir Rodríguez Monegal) aprobaban en Punta del Este el texto de la información necesaria o conveniente sobre el Festival, y el Dr. Quijano lo retaceaba en Montevideo, sin detallada expresión de causa. La primera observación sobre ese material debió ser el de estar escrito con reservas mentales, pensando en las ideas o palabras que mejor se acordaran, no sólo con la verdad, sino con una lectura superficial o desconfiada. La segunda observación sobre ese material, tal como él fue publicado, es el de sus sorprendentes omisiones. Por ejemplo, y aunque existía un real interés por saber los motivos de que fueran tan mediocres los films americanos enviados, nunca se publicó el reportaje (al delegado Phil Reisman) donde se informaban las singulares y anómalas relaciones entre Hollywood y el Segundo Festival. La causal de espacio perjudicó aun más al texto: el Dr. Quijano no podía permitir que la sección cinematográfica se extendiera en informaciones sobre el Festival, y eliminó lo que sobraba; incluso eliminó en imprenta lo que antes había aprobado y enviado a composición.

En cuanto afecte a las relaciones jerárquicas entre Director y cronistas, y cualesquiera sean las conclusiones de otro orden que puedan extraerse, cabe señalar: 1) que ese trato había sido aceptado, y no cabía pedir su reconsideración aunque se le considerara perjudicial; 2) que el suscrito no efectuó ninguna presión posterior sobre el Dr. Quijano para impedir ninguna supresión de material; 3) que en las tres ediciones de ***Marcha*** (enero 18 y 25, febrero 1º) no se publicó sobre el Festival

una sola línea que no hubiera sido aprobada por el Dr. Quijano. En un estricto sentido, el suscrito acató lo dispuesto por la Dirección.

LIBERTAD DE INFORMACIÓN. Cabe discutir a esta altura cuáles eran los principios en juego en el conflicto, y cómo debía solucionarse la alegada oposición entre la libertad de los redactores y la autoridad de la Dirección. Sería fácil al Dr. Quijano argumentar que la libertad de los redactores era un privilegio acordado por él, cuyo retiro también le compete, y argumentar además que la orientación del público lector, en un tema donde se cree ver el interés nacional, es función privativa del Director del semanario. Pero ninguno de ambos argumentos encuadra con el hábito y el espíritu de ***Marcha***, donde se ha dado cabida a multitud de polémicas, recogiendo casi siempre los dos (o más) puntos de vista sobre cada tema en cuestión. No sería aventurado sostener que quienes componían el cuerpo de redacción se fiaban en la tradición de libertad y periodismo honesto que caracterizó a ***Marcha***, porque el Dr. Quijano podía aparentar indiferencia a la labor de un redactor (y hasta hacer constar que determinado artículo de la edición anterior no había sido aprobado por la dirección, con lo que desautorizaba al autor), pero normalmente se podía contar con que el cronista opinaba sin normas prefijadas de fuera y podía incluir, sin cortapisas, toda la información concerniente a un punto dado. Esa tradición de ***Marcha*** no fue compartida por la prensa diaria, la que solía y suele ajustar todo su material, incluso el informativo, a infundir determinadas convicciones en el lector. El plan de ***Marcha*** supone, de hecho, la existencia de un lector inteligente, capaz de pensar por sí solo si se le aportan los diversos elementos de juicio, y especialmente los opuestos entre sí; supone, además, un lector capaz de la sutileza, y de no adoptar posiciones extremas sino las que con más precisión se ajusten a cada problema. Atacar ciertas actitudes políticas de EE.UU. en los mismos años en que EE.UU. colabora (con aprobación de ***Marcha***) en la defensa de la civilización, opinar de economía y de política nacional con prescindencia de lo que conviene o no al gobierno y a la oposición, son enfoques típicos de ***Marcha***, y quien pueda objetarle el moverse contra la corriente es justamente quien sólo se mueve con ella, y no puede pensar a solas. En el caso del Segundo Festival, la consigna de ajustarse a la información y a toda la información era ciertamente la más saludable. Si la Dirección de ***Marcha***, y los diversos redactores de editoriales, entendían que el Festival era un despilfarro y un perjuicio para el país, no sólo podían sino que debían decirlo, en el interés público; en cuanto a los cronistas cinematográficos, podían ser eficaces asesores para toda cuestión de hecho que su mejor información pudiera iluminar o, en el menor de los casos, podían ser ajenos a una campaña basada en fundamentos políticos y económicos sobre los que, en cuanto periodistas, no tenían injerencia. Pero en la tradición de ***Marcha***, y aun cuando la materia cinematográfica fuera rozada en la campaña, esa materia era, incuestionablemente, el territorio de dos cronistas, y no debía impedírseles que, con los cuidados del caso, así lo consideraran. Para el caso ideal de periodistas ejemplarmente informados, y aparte la sola lista de títulos y datos, el Festival debió ser ocasión de comunicar qué eran las cinematografías sueca y japonesa (ignoradas en el Uruguay), hasta qué punto las diversas selecciones presentadas eran adecuadas a la producción actual de sus respectivos países, cuáles

son los inconvenientes de hacer Festivales sin jurados ni premios, cómo pueden solucionarse algunos problemas de índole técnica que los Festivales presentan. Si ***Marcha*** hubiera dado cabida a esa clase de información y crítica, el Festival no habría sido ciertamente mejor ni peor, ni se habría modificado un solo título de la programación, pero el público lector habría estado mejor informado sobre el cine contemporáneo, que es en definitiva lo que persigue una página periodística sobre cine. Es abusivo pensar además que valorar previamente los films a presentarse (o siquiera informar sobre sus datos esenciales) pudo llevar más gente a Punta del Este: obviamente, no es por esos datos que la gente se traslada. En cuanto a la presunta contradicción que hubiera existido entre una página de ***Marcha*** que censura el Festival y otra que informa sobre su desarrollo, ella no se habría notado para el lector habitual del semanario, no sólo porque ese lector está acostumbrado a encontrar puntos de vista distintos (eso es juego limpio) sino porque no hay oposición real entre la opinión política y económica y la mera información cinematográfica. Pero supuesto el extremo peor, y sujeta ***Marcha*** a la objeción de ser contradictoria, ese caso parecía preferible a la alternativa por la que se optó: prohibir cierta clase de información, abstenerse de la clásica consulta a más de una campana, y provocar un conflicto cuyas consecuencias eran imprevisibles antes del Festival, y han sido pluralmente lamentadas después de él.

EL CONFLICTO CIRCUNSTANCIAL. A fines de enero 1952, dos días antes de finalizar el Festival, el Sr. Alfaro cayó enfermo en Punta del Este, y viajó casi de inmediato a Montevideo, donde quedó recluido en un sanatorio por un plazo aproximado de quince días, con una afección leve que empero le mantuvo en cama continuamente. Su ausencia no representó mayor problema en Punta del Este, donde la tarea era ya menor, pero planteaba el problema inmediato de atender el número de ***Marcha*** que habría de salir en febrero 8, y donde necesariamente correspondía efectuar una valoración en conjunto del Festival, sin perjuicio de los estrenos montevideanos que eventualmente se presentaran. Para esta segunda labor no podía ni debía contarse con el Sr. Rodríguez Monegal, llamado a otras tareas postergadas hasta entonces; el suscrito, ratificando un acuerdo anterior con Alfaro, procuró la colaboración del Sr. Julio L. Moreno. En cuanto a la Revisión del Festival, el texto fue preparado por el suscrito, tras un prolijo cambio de ideas con el Sr. Rodríguez Monegal. Ese texto pasó en Montevideo a consideración del Sr. Alfaro, quien lo leyó y aprobó; posteriormente fue entregado por el suscrito (miércoles 6 de febrero, a mediodía) al estudio del Dr. Quijano, cuya previa aprobación debía ser de orden, de acuerdo a lo convenido. Allí quedó el texto hasta el miércoles por la tarde, aproximadamente a las 18.30 el suscrito se comunicó telefónicamente con la secretaria del Dr. Quijano, y ésta le informó que se habían suprimido algunos fragmentos del texto, y entre ellos, enteramente, las tres primeras páginas. El suscrito concurrió entonces al estudio del Dr. Quijano, retiró las páginas que no habrían de publicarse, y manifestó a la secretaria del Dr. Quijano, a mero título de comentario, que esos cortes eran, en su opinión, los más improcedentes e injustos de todos los realizados durante el agitado período; esa opinión fue ratificada más tarde por el Sr. Alfaro y por diversos críticos cinematográficos que tuvieron oportunidad de verificarlos. En los días subsiguientes, el Sr. Alfaro entendió que esos cortes habían

sido lesivos e improcedentes y, por otro lado, tomó nota de que el suscrito había sido despedido de ***Marcha***. El resultado fue que Alfaro envió al Dr. Quijano su renuncia como cronista cinematográfico, no por adhesión al suscrito sino porque la mutilación de ese último material era lesiva para la página cinematográfica de ***Marcha***, e impedía no ya ciertas informaciones sino ciertas opiniones previamente meditadas por tres personas que eran normalmente responsables como cronistas cinematográficos. La renuncia del Sr. Alfaro fue posteriormente retirada, por motivos ajenos a este conflicto, y que no corresponde elucidar aquí.

Pueden presumirse fácilmente las relaciones que habrían llevado el Dr. Quijano y el suscrito si hubieran tenido contacto personal, pero es también aparente que ambos evitaron ese contacto, desde la reunión de enero 9, 1952, para no agudizar a un plano personal lo que había sido una diferencia de criterios en materia de trabajo. Al volver a Montevideo, después de tres semanas no interrumpidas en Punta del Este, el suscrito no vio ni procuró ver al Director del semanario; su única y ya mencionada visita al estudio se efectuó en el mediodía del miércoles 6 de febrero, para entregar, de acuerdo a lo convenido, el texto de la Revisión del Festival, y aun en esta ocasión entendió que debía eludir a la persona misma del Director. Los cortes ejercidos sobre ese material, según se comprobara en esa misma tarde, suponían no ya un uso legítimo de autoridad, sino un exceso abusivo de la misma, sin otro fundamento que el de la jerarquía. Era, en primer término, un texto que el Dr. Quijano debió atribuir únicamente al suscrito, aunque aparentemente no supuso que Alfaro lo había aprobado previamente; incluso en una posterior declaración, preguntado el Dr. Quijano si ese texto había sido preparado por ambos cronistas, contesta atribuyéndolo únicamente al suscrito. Era, en segundo término, un comentario posterior al Festival, que en nada podría afectar su desarrollo o sus gastos; sólo muy remotamente podría afectar de alguna manera el concepto futuro sobre los Festivales, o la realización eventual de un tercero. Puede entenderse entonces que sólo una hostilidad de la Dirección podría ser fundamento para la supresión de ese material, pero debe agregarse aún que, de todos los artículos sometidos a contralor, ése era el más estrictamente cinematográfico. Las frases omitidas decían: 1) que el cine sueco había sido revelado con cuatro films; 2) que Italia había cuidado con escrúpulo el material que la representaría; 3) que el material informativo proporcionado por ambas delegaciones había sido útil; 4) que las Jornadas Periodísticas efectuadas diariamente en Punta del Este habían ordenado y mejorado el contacto, habitualmente irregular, entre la prensa y los realizadores; 5) que el Comité de Programación, integrado por cuatro dirigentes de Cine Universitario, presentes allí por contrato especial, había trabajado con solvencia. Todos y cada uno de estos puntos pertenecían, obviamente, a la órbita de apreciación que pudieran desarrollar cronistas cinematográficos; por otra parte, eran afirmaciones que fácilmente podría refrendar cualquier cronista allí presente, y que no parecieron ni parecen muy discutibles, salvo opinión fundada del Dr. Quijano, que no estuvo en el Festival. Cuando, en uso de sus legítimas facultades como Director, el Dr. Quijano procedió a cortar esos conceptos, el espíritu de las tachas pareció ser el de que no se toleraría elogios al Festival (ni aun en un contexto en que aparecían críticas) porque la posición oficial de ***Marcha*** era la de sostener que todo el Festival, en conjunto y en detalle, fue un error superlativo. Aquí se enjuicia el espíritu de libertad y de equilibrio y de tolerancia que durante años primó en ***Marcha***, y es el propio Director quien aparece desconociendo el espíritu que antes implantó y alentó.

El Segundo Festival de Punta del Este, a diferencia del primero, no tuvo carácter de concurso, y no hubo competencia oficial entre los films presentados. La Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay designó (por voto secreto, y a mayoría de votantes) un Jurado de la Crítica, que en definitiva fue compuesto por once miembros, entre los que se incluyó, incidentalmente, a los tres cronistas de ***Marcha***; el suscrito, que entonces presidía aquella Asociación y presidió luego el Jurado, tuvo parte activa en la coordinación de éste. La misión de ese cuerpo era similar a la de otros jurados de críticos en festivales europeos (Cannes y Venecia); no otorgaría premios sino simples menciones, no sometería sus juicios a ninguna visación de las autoridades del Festival, y sería, hasta la máxima posibilidad, una entidad autónoma. En su oportunidad, estuvo muy difundida la convicción de que al Dr. Quijano le desagradó la sola existencia de ese Jurado de la Crítica, y desde luego la presencia en él de los tres cronistas de ***Marcha***, que, en su perspectiva, aparecían colaborando con el Festival (el Jurado entendía, en cambio, que colaboraba con una mejor valoración cinematográfica, finalidad estatutaria de la Asociación de Críticos). Cabe interpretar también que el Dr. Quijano responsabilizaba al suscrito, con bastante fundamento, por la existencia de ese Jurado, y ese factor daría una distinta valoración a un último hecho. De la edición de febrero 8 el Dr. Quijano suprimió también el Fallo de la Crítica, un texto bastante lacónico que ya estaba compuesto, y cuyo plomo estaba inserto en la página; ciertamente no fue por falta de espacio que pudo suprimirse ese material.

En las 48 horas siguientes el Dr. Quijano entendió que el nombramiento de Julio L. Moreno (publicado también en febrero 8) como redactor estable de la página cinematográfica, era un desafío inadmisible a su autoridad de Director, y por tal fundamento, luego reiterado en un expediente judicial, resolvió separar al suscrito de la redacción de ***Marcha***. Al suscrito le cumple sostener aquí que ese paso nunca habría sido dado sin los prolongados antecedentes del Festival, que el nombramiento de Moreno no representaba perjuicio para ***Marcha***, y en definitiva, que la causa real del despido no es la invocada, sino la hostilidad hacia el suscrito provocada por los antecedentes expuestos.

(…) Con el tiempo, la Dirección de ***Marcha*** creyó encontrar en el hecho un desafío deliberado a su autoridad, un signo de deslealtad y de notoria mala conducta. Lo que cabe examinar entonces es si el hecho era efectivamente grave y perjudicial, y si una inconsulta resolución del suscrito embarcaba a ***Marcha*** en aceptar otro redactor al que no era deseable incorporar. La respuesta dice que el Sr. Julio L. Moreno era un deseable colaborador del semanario, en la opinión del propio Dr. Quijano, que lo hizo venir al estudio, en la mañana del sábado 9 de febrero, para decirle que no tenía nada contra él, que poseía las mejores referencias sobre su capacidad, que aceptaría con satisfacción su eventual colaboración futura para ***Marcha*** (con mucha posterioridad le fue solicitada), y que sólo quería pedirle que no considerara lesivo el despido del suscrito, motivado por su designación. Y no solamente el Dr. Quijano recalcó entonces esas salvedades, para las que solicitó la entrevista, sino que en los meses subsiguientes ***Marcha*** llamó como testigo al Sr. Moreno, y en el interrogatorio del presente juicio le pidió su ratificación a ese cam-

bio de ideas. Como el episodio aparece posteriormente magnificado, y se convierte en el único fundamento de una acusación de notoria mala conducta, algunas precisiones resultan imprescindibles:

1) El nombramiento de una tercera persona para la página cinematográfica era un paso necesario, no sólo en la opinión del suscrito sino también en la del Señor Alfaro.

2) La elección recaída en el Sr. Moreno se hacía, fundadamente, sobre su competencia personal y su demostrada solvencia en la labor.

3) Esa elección había sido acordada por el suscrito y el Sr. Alfaro.

4) La solicitud de colaboración del Sr. Moreno fue formulada por el suscrito en nombre propio y del Sr. Alfaro.

5) En ningún momento hubo interés en ocultar ese propósito.

6) El suscrito debió proceder por sí solo en esos días, dado que el Sr. Alfaro se encontraba recluido en un sanatorio.

7) Ni verbalmente, ni en los testimonios aportados al presente juicio, la Dirección de ***Marcha*** formuló reserva alguna contra la competencia del Sr. Moreno, ni lo consideró inadecuado para el puesto, ni cuestionó las presuntas obligaciones económicas creadas a ***Marcha*** (materia secundaria y postergada): sólo objetó la forma de la designación.

CALIFICACIÓN DE LA CONDUCTA. Indiscutido el hecho mismo del despido, el conflicto se circunscribe a la calificación de la notoria mala conducta. Esta acusación, grave en sí misma, adquiere además una proyección futura cuando se la aduce contra un periodista que puede ejercer posteriormente en otras empresas. Hubiera sido deseable que la mala conducta quedara probada con hechos, pero en el caso la empresa demandada se ha limitado a acumular cargos generales, señalando una sola precisión. De ser ciertos esos cargos, habrían justificado para la empresa su oposición al pago, supuesta la gravedad y la reiteración de las faltas.

Las afirmaciones de ***Marcha*** se reducen luego, por la prueba producida, a una única causal: la designación de un redactor estable en la página cinematográfica, sin la previa conformidad del Director. La eliminación de los demás cargos, que no entrarían ya en consideración, resulta particularmente legítima, porque, por ejemplo, se aduce falta de compañerismo, y no sólo no hay prueba de ello, sino que los testimonios reiteran la amistad existente entre el suscrito y varios ex-compañeros de redacción, con quienes no ha tenido conflictos personales. La prueba en contrario, que habría sido aun mayor si se hubieran incluido los testimonios de los Sres. Julio Castro y Mauricio Müller, ausentes del país, deja a la empresa demandada en una curiosa situación: adujo deslealtad, falta de compañerismo y otros cargos similares, pero luego no intentó procurar siquiera esa prueba en los testimonios que requirió, y, a mayor abundamiento, los testimonios requeridos por el suscrito contradicen esos cargos. Desde luego que la empresa demandada podría sostener la interpretación de que los diversos incidentes vinculados al Segundo Festival, ya narrados en este escrito, dieron ocasión a que el suscrito incurriera en faltas de respeto y de disciplina. Pero aparte de que ésa sería una actitud meramente interpretativa (sin un solo testimonio a favor), queda establecido que en el caso la actitud del suscrito fue la de impugnar las órdenes cuando las entendió erróneas, pero cuando ellas fueron ratificadas las cumplió estrictamente. La disponibilidad del patrono para despedir le impone la necesaria seriedad para fundar luego su actitud en caso que se niegue a indemnizar.

La designación del Sr. Moreno sólo fue objetada en cuanto al procedimiento adoptado para hacerla, puesto que en su esencia partía de un acuerdo entre el Sr. Alfaro y el suscrito, y también en esencia el Dr. Quijano habría dado su conformidad a ella. Obviamente, además, la designación no causaba perjuicio a la empresa, porque la Dirección podía dejarla sin efecto, no existía un daño irreparable, ni creaba obligación alguna para ***Marcha***.

La inconsulta decisión del suscrito al proceder al nombramiento (…) no tuvo el propósito ni el alcance de configurar un acto deliberado de indisciplina o desafío, y se acomodaba además al mecanismo natural de ***Marcha***, al régimen de independencia con que los responsables de cada sección resolvían los problemas internos. En el caso, la empresa demandada ha procurado probar que ese nombramiento no habría sido normal ni admisible en varios diarios de la capital, de los que ha solicitado opinión en tal sentido. Esto supone, empero, un intento de comparar situaciones harto disímiles. Resultan ajenas al debate judicial las conjeturas personales con que las partes puedan ilustrar los hechos: donde la Dirección de ***Marcha***, en actitud de exclusiva interpretación, califica un hecho como signo único de notoria mala conducta, e intolerable para la disciplina interna, el suscrito puede interpretar en cambio que el acto carecía de entidad, no era perjudicial en modo alguno, y aun siéndolo era perfectamente reparable. El hecho se aprecia mejor, y en su mayor objetividad, relacionándolo con el modo de vida periodística en ***Marcha***, y con la totalidad de los antecedentes, que dan la medida de su entidad; así lo señala la parte demandada, al referirse en su escrito inicial a "una organización del tipo de la de ***Marcha***". De ese modo la cuestión se ajusta a la exigencia de que la mala conducta debe ser notoria: Bernardo Bayardo Bengoa (Derecho Laboral Nº 3, pág. 172) asigna esa opinión al Dr. Bouza, quien afirma que "la posición doctrinaria que en lo pertinente más se ajusta y permite formar la convicción de notoria mala conducta del trabajador, es la que enseña Calamandrei y que 'la convicción de la existencia de la notoria mala conducta del empleado o del obrero se formará en el círculo que actúa él mismo' (L.J.U., Nº 2558). El comportamiento del trabajador formará el conocimiento que de él tienen todos y cada uno de quienes se mueven dentro del grupo obrero. A él habrá que recurrir para formarse la convicción de si la mala conducta del trabajador ilustra o no el conocimiento del círculo en que se movió, es decir, si se trata de hechos conocidos y tenidos por ciertos por ese círculo que representa el mismo nivel cultural" (Sent. cit.)

(…) Estos presupuestos invalidan las consideraciones con que los directores o administradores de otros diarios aprecian el hecho. En ningún diario se concede la total independencia a los cronistas cinematográficos, como se hacía en ***Marcha***; en cambio, la relación normal de los diarios y sus cronistas es la de patrones y empleados, con sueldos superiores a los de ***Marcha***, vacaciones anuales, derecho a jubilación, y diversas condiciones de horario y disciplina. Contrariamente, la posición en ***Marcha*** era la de colaborar con el esfuerzo individual en una causa que se entendía común a todos. Por eso los encargados de página solían ejercer la iniciativa de buscar colaboradores temporarios; por eso diversos testigos pudieron deponer que el suscrito cumplía su actividad con inclinación vocacional, que lo hacía con esfuerzo personal y eficiencia, percibiendo un sueldo de $ 60 (sesenta

pesos) mensuales en el caso máximo, y utilizando en 1951 y 1952 la licencia anual de su empleo particular, para atender los festivales cinematográficos, sin recibir de ***Marcha*** por ello ninguna remuneración especial.

La naturaleza del trabajo y el medio en que se desempeñaba éste no eran los habituales al resto de la prensa. La jerarquía y la disciplina no habían sido menoscabadas al incorporar al Sr. E. Rodríguez Monegal a la página de cine durante el Segundo Festival, a pesar de haber sido hecha sin autorización previa y expresa del Director. Estos antecedentes autorizaban a adoptar la decisión de dar a conocer públicamente la incorporación del Sr. Julio Moreno, que internamente ya se había producido en todo el mes previo y que no había sido ocultada.

Descartada la pluralidad de cargos, debe considerarse el hecho cuestionado dentro del panorama general de su conducta como empleado, su competencia, dedicación, antigüedad, etc. (…) Los Dres. Arturo Ardao y Carlos Martínez Moreno, que fueran co-directores y redactores de ***Marcha***, manifiestan que nunca fue observado por omisiones o negligencias, y el segundo de ellos expresa: "El deponente tiene el mejor concepto acerca de la competencia, de la inteligencia y del celo de Alsina como cronista cinematográfico", "que ha atendido siempre escrupulosamente el rubro información" y que la página de cine tiene un "público riguroso que obliga a mantenerse al día"; que aun cuando así no lo imponía la Dirección, el suscrito trabajaba de noche "por su prurito de dar enteramente comentada la semana de espectáculos", que corregía las crónicas antes de su publicación "por una razón de decoro formal de su página", y que con esa tarea se logró un mayor interés público por la página, levantando conjuntamente con Alfaro el nivel de ésta, atendida con "pareja dedicación y competencia". Los Sres. Rodríguez Monegal y Alfaro ratifican esas afirmaciones. En cuanto a la antigüedad en el cargo, no discutida por la contraparte, fue confirmada por los deponentes.

El Dr. Nelson García Otero sostiene que "habría notoria mala conducta, cuando la violación por el obrero de sus deberes sea tal, que plantee la imposibilidad de continuar la relación de trabajo de una manera adecuada y útil. Para que no haya derecho a indemnización, esa mala conducta debe ser actual y activante del despido. Como se ve, seguirá siendo necesario, porque es de la esencia del instituto, que en cada caso concreto el juez haga una valoración de todos los elementos que influyen en la relación cuya crisis se estudia – antigüedad, cargo, jerarquía, disciplina imperante, etc. - para resolver si esa crisis impide o no la adecuada continuación de la relación laboral" (Derecho Laboral, Nº 21, caso Nº 60, pág. 169).

Por lo expuesto al Sr. Juez, solicita se condene a la contraparte al pago de la cantidad reclamada de $ 360.00 correspondiente a seis meses de sueldo, por indemnización por despido.

Homero Alsina Thevenet
Darío Queijeiro

Tras la presentación de este documento, H.A.T. ganó el juicio, cobró la simbólica indemnización y se la gastó con Queijeiro en una cena celebratoria.

Film

(1952-1955)

Según el propio H.A.T., la iniciativa de publicar una revista mensual no fue suya sino de Cine Universitario, siguiendo de cerca los pasos de Cine Club del Uruguay y de su propia revista, ***Cine Club***, de publicación esporádica. Lo mismo había hecho en Buenos Aires el cineclub Gente de Cine, que tras algunos intentos frustrados, tuvo su propia revista mensual desde 1951.

Pero mientras esas publicaciones se iniciaron como ilustración o ampliación informativa de los ciclos retrospectivos de las respectivas instituciones, H.A.T. prefirió separar a ***Film*** de la programación de Cine Universitario y priorizar, en cambio, un seguimiento discriminado de la oferta de la cartelera comercial, sobre criterios esencialmente periodísticos. Los postulados de la revista fueron sucintamente expuestos en la primera página de su n° 1 (marzo 1952), adecuadamente titulada ***Principio***:

"*La dirección de Cine Universitario y de un grupo de cronistas nacionales coincide en creer que el interés público por el cine justifica la existencia en el país de por lo menos una revista mensual que pretenda ser especializada en lo cinematográfico*. Film *aspira a cumplir varias finalidades: no ser una revista efímera; informar sobre la actividad cinematográfica en el mundo, sobre las exhibiciones en el Uruguay, sobre la actividad de los clubes cinematográficos nacionales y extranjeros; difundir artículos sobre teoría y crítica del cine, escritos o traducidos especialmente para esta revista; estar al alcance de todo lector y no solamente del entendido; opinar con independencia de intereses comerciales, de relaciones personales y de vanidades nativas; tratar con respeto los prejuicios estéticos ajenos y sin amor los propios; publicar las cartas interesantes aunque sean adversas; mirar con desagrado las cartas anónimas aunque sean elogiosas; no discutir sobre opiniones fuera del estricto interés público; no comprometerse en ulteriores declaraciones de principios (sobre cine, estética o periodismo) más allá de la presumible curiosidad del lector*".

La intención original de H.A.T. había sido que la revista representara a la crítica uruguaya de ese momento, de manera plural, como una suerte de continuidad de los acuerdos logrados poco antes para conformar una asociación de críticos y del trabajo realizado por once de sus miembros como jurado independiente del segundo Festival de Punta del Este. No lo logró, en parte porque no pudo contar con su amigo Hugo Alfaro ("*puesto a elegir entre* Film ***y*** Marcha, *debía quedarse con* Marcha***,*** *lo cual era lógico*") y tampoco pudo contar con Antonio Grompone, José Carlos Álvarez y Eduardo Alvariza, que integraban Cine Club ("*no querían saber NADA con Cine Universitario; tuvimos varias reuniones y recuerdo una en particular en un bar de Pocitos que duró HORAS sobre el tema de la revista y sus derivaciones*"). De todas formas el consejo de redacción, que se modificó muy

poco durante la existencia de la revista, quedó conformado por nombres prestigiosos, como Antonio Larreta, Hugo Rocha, Emir Rodríguez Monegal, Gastón Blanco Pongibove y Giselda Zani. H.A.T. aparece en el staff compartiendo la dirección con Jaime Francisco Botet, directivo de Cine Universitario y dueño de una de las bibliotecas de cine más nutridas del período. Según el propio Botet, "*Figurábamos los dos como directores, pero eso fue por generosidad de Alsina, que quiso que yo estuviera porque la publicación era de Cine Universitario. En realidad la revista era suya: él fue quien armó el equipo y la declaración de principios del primer número es Alsina básico*".

A diferencia de casi toda otra publicación especializada posterior, ***Film*** no estuvo influida por la revista francesa ***Cahiers du Cinéma***, que había comenzado muy poco tiempo antes, y tampoco, como suele creerse, por la británica ***Sight and Sound***. La principal referencia de H.A.T. y Botet se llamaba ***Sequence*** y fue impulsada sobre todo por Lindsay Anderson, Penelope Houston y Gavin Lambert. Al igual que ***Film***, fue una derivación de la actividad de un cine club (o film society, en la acepción británica), se hizo de manera mayormente amateur, tuvo una salida esporádica y no duró mucho (1947-1952) pero resultó muy influyente. Para H.A.T. ***Sight and Sound*** comenzó a importar recién después de la clausura de ***Sequence***, cuando Lambert, Houston y ocasionalmente Anderson pasaron a ella y la renovaron, con mayores perspectivas de continuidad porque ***Sight and Sound*** tenía el respaldo económico del British Film Institute. Todos los nombres importantes del posterior Free Cinema inglés pasaron por ***Sequence***, que se anticipó a ***Cahiers du Cinéma*** en la promoción de polémicas sobre el conformismo en el cine local, en la definición crítica del realizador como autor de sus obras, en la irreverencia de tono y la independencia de criterio.

Dado que H.A.T. practicaba estos criterios desde mucho tiempo antes, corresponde decir que en ***Sequence*** encontró una ratificación más que una influencia. Su posterior y recurrente molestia con la Teoría del Autor no le impidió escribir o encargar para ***Film*** extensos artículos sobre directores que consideraba importantes, como Robert Bresson, Luis Buñuel, Sergei Eisenstein, Alfred Hitchcock, John Huston, David Lean, Lewis Milestone, Carol Reed, Jean Renoir, Alf Sjöberg, Erich von Stroheim, Orson Welles o William Wyler, procurando citar, en cada caso, los rasgos estilísticos que unían la obra de cada uno. A esa nómina, agregó también ensayos igualmente rigurosos sobre los productores Sam Goldwyn o Stanley Kramer, a quienes adjudicó, de manera pionera, carácter de autores o coautores. Pionera fue también la dedicación a Ingmar Bergman, que se había iniciado ya en ***Marcha*** durante el Festival de Punta del Este y que H.A.T. continuó en ***Film*** con varios textos que le exigieron obtener traducciones de documentación del sueco y que resultaron ser los primeros que se publicaron sobre el cineasta fuera de su país. Todos ellos quedaron reunidos después en el libro ***Ingmar Bergman; un dramaturgo cinematográfico*** (1964) de H.A.T. y Emir Rodríguez Monegal.

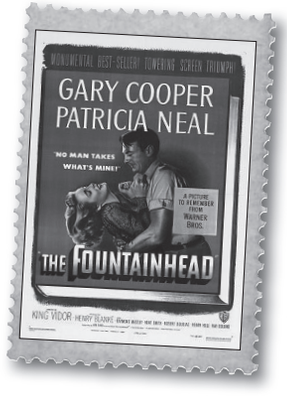
Film mantuvo su pretendida regularidad mensual sólo durante 1952 y parte de 1953. Después resultó imposible, en parte porque Cine Universitario comenzó a tener dificultades para financiarla y en parte, según H.A.T., "*debido a la pereza de los colaboradores; yo solo no podía*". En la colección de ***Film*** hay, efectivamente,

números enteros en los que se suceden traducciones de otros medios, textos de H.A.T. y textos sin firma (que eran de H.A.T.), necesarios para cubrir el espacio que no ocupaban los colaboradores. Toda intención de regularidad quedó suspendida en el número 21 (junio 1954) y confirmada por la aparición póstuma de un número 22 casi un año después (marzo 1955). Para ese entonces H.A.T. había iniciado una etapa culminante en el diario ***El País***, pero esa es otra historia.

Uno contra todos

(*The Fountainhead*, EUA-1949) dir. King Vidor.

El film dictamina que los genios no deben acatar las opiniones del vulgo, y procura establecer esa tesis con la carrera de un arquitecto (Gary Cooper) que prefiere trabajar como picapedrero antes que modificar un plano. Es presumible que esa idea pueda contar con la adhesión de algunos espectadores individualistas y/o comprensivos, dispuestos a invocar el precedente de los músicos, pintores y hombres de ciencia que lucharon contra la incomprensión pública; si el plan hubiera sido el de exponer la lucha, la derrota y la amargura del protagonista, la tesis habría aparecido, por lo menos, como emocionalmente válida. Pero la libretista Ayn Rand agrupa tantos elementos confusos que la tesis pronto pierde su fuerza inicial. Ya es discutible que la arquitectura sea un arte puro y no una actividad funcional, necesitada de asimilarse a la conveniencia de quien la paga; más discutible es el artificial proceso con el que un artista oscuro y modesto pasa a ser, en el film, un tema de polémica pública, provocada por muy villanos periodistas; mucho más objetable, en definitiva, es la presencia lateral de tanta gente personalmente interesada en aprobaciones, censuras, amores y odios (sucesivos y confusos) hacia un arquitecto al que pudieron dejar fracasar en silencio, como tanto otro talento sacrificado por la sociedad. El caos es la norma más frecuente del libreto, ambicioso de presentar a magnates del periodismo (Raymond Massey) que declaran ser la opinión pública, e incurso en el delito común de presentar a una dama joven (Patricia Neal) que abandona al protagonista justamente porque lo quiere; las idas y vueltas de esta gente, muy contradictoria de intenciones, complican, alargan y confunden una tesis que debió ser simple y breve. Entre las consecuencias del caos figura el episodio final, donde el presunto genio se deja juzgar por los mismos mediocres a los que desprecia, y se satisface luego con su veredicto favorable.



Resulta bastante curiosa la tesis del film, donde Hollywood aparece defendiendo la posición individual contra la posición colectiva, aunque toda la ideología de su industria es justamente la contraria; no debe perderse de vista la serie de cortinas de humo con que la tesis se disimula, agregando inútiles vericuetos al asunto, y haciendo juegos malabares para sostener, en reiterados discursos, que la vindicación de los genios supone una ratificación del espíritu democrático. Pero la obra parece más comprensible, ya que no más legítima, cuando se la interpreta como otro escalón en la peleada carrera de su director King Vidor, que siempre quiso ser un individualista, y que sin embargo convivió con Hollywood y se alimentó de sus fuentes. La crítica ponderó la audacia de su **Hallelujah!** (1929), escasamente difundida; un público más amplio pudo ponderar el espíritu de empresa con que Vidor encaró la desocupación en **Ganarás el pan** (*Our Daily Bread*, 1934), y la valentía con que censuró el comercio de la profesión médica en **La ciudadela** (*The*

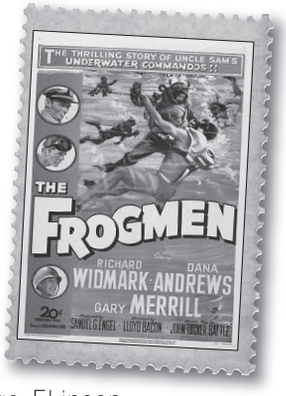
Citadel, 1938, sobre Cronin). Esa audacia fue sustituida varias veces por la mera artesanía para manejar temas comerciales, y es probable que algunos fragmentos de **Noche de bodas** (*The Wedding Night*, 1935), de **Rosa de sangre** (*So Red the Rose*, 1935) y de **Sol de otoño** (*H. M. Pulham, Esq.*, 1941) pudieran mantenerse hoy como dramáticos e intensos. Más difícil es legitimar sus gruesas concesiones, dispersas en toda su carrera, sea al dramón sentimental de **Madre** (*Stella Dallas*, 1937), sea a la corriente de sátira anticomunista de **Camarada X** (1941, flojísima), sea a la bambolla coloreada y vacía de **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1947). Que después de tantos virajes Mr. Vidor siga preocupado por el genio individual, y que procure vindicarlo, condenando su prostitución, es un noble ideal para cualquier artista, y seguramente no pudo evitar alguna reflexión autobiográfica y amargada cuando planeó esta filmación. Pero como le ocurrió a John Ford, a Frank Borzage y a tantos otros entregados, el comercio ha corroído su estilo, y el manejarse entre vericuetos del asunto sólo redunda aquí en una pérdida de tono y de coherencia que su artesanía no alcanza a salvar, cualquiera sea la nobleza de intenciones con que decidió acometer la empresa. Durante casi todo el metraje parece marchar a la deriva que le dicta su libreto, rescatando alguna vez el simbolismo de aislar a su protagonista en grandes espacios abiertos (la escenografía es moderna, intencionada) y rescatando en los minutos iniciales el otro juego también simbólico, y menos tolerable, de olvidar la naturalidad y presentar a sus personajes con discurseados edictos sobre sus almas. En esos fragmentos, en el roce frecuente con los temas de **El ciudadano**, que habrán provocado la sonrisa de Orson Welles, y aún en la imitación de alguno de sus enfoques fotográficos, se advierte que el film tiene un director. Pero esa condición no le vindica mucho, y quienes atribuyeron al funesto libreto de Selznick los revolcones por el suelo con que Jennifer Jones se desesperaba de amor en **Duelo al sol**, deben corregir hoy aquella idea, atribuirlos a su director King Vidor, y confirmarlos con los graciosos revolcones con los que Patricia Neal ensucia aquí sus ropas y su prestigio de actriz. Ninguno de los intérpretes tiene mejor vida, empujados como están a grandes rasgos y a conceptuosos discursos; esas poses presentan a una histérica actriz, apagan a Gary Cooper, subrayan la grandilocuencia de Henry Hull, y sólo dejan ileso a Raymond Massey. El más lesionado en toda la empresa es el mismo King Vidor, preocupado por su carrera, afín a una conciencia social, pero escasamente lúcido para decidirse entre una rebeldía y una humillación. Al combinar ambas actitudes se postula, ante todo, como un confuso.

•

Los que conmovieron al mar

(*The Frogmen*, EUA-1951) dir. Lloyd Bacon.

Es demasiado título para unos pocos hombres que no conmovieron a muchos otros, pero en su sentido más literal es correcto para describir a los dinamiteros submarinos. El film sabe ser documental sin ser cargosamente didáctico, no entra a explicar todo lo que muestra y espera (con éxito) que el espectador lo comprenda. Esa confianza en el espectador es un buen síntoma, después de tantas películas bélicas empeñadas en sacar conclusiones: aquí no se pronuncia la palabra democracia, no se pretende que todos los hombres son valientes, no se asegura que si no fuera por los protagonistas la guerra se habría perdido, no se desvía el asunto hacia los romances laterales. En una tendencia ya expuesta por **Sublime decisión** (*Command Decision*, Sam Wood-1948) y **Almas en la hoguera** (*Twelve O'Clock High*, Henry King-1949), el libreto toma su mecanismo de los problemas de disciplina y de estrategia que la guerra planteara, y los dispone con sobriedad narrativa y con ocasional brillo de diálogo. El inconveniente es el de crear un nuevo clisé para sustituir a un viejo clisé, pero debe ser ponderado ese progreso. Son de particular interés las tomas submarinas y actúan sin esfuerzo Richard Widmark, Gary Merrill y Dana Andrews.

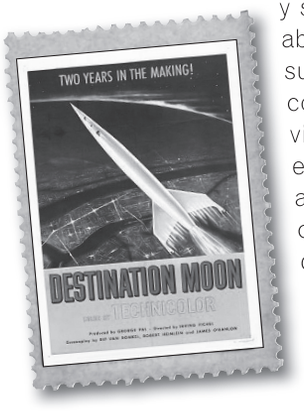


•

Destino la Luna

(*Destination Moon*, EUA-1950) dir. Irving Pichel.

Fue producida hace dos años, pero se exhibió después que sus oportunistas imitaciones y pierde novedad con toda inocencia. Como empresa adolece también de su propio oportunismo, sostiene que la Luna debe ser conquistada por EE.UU. antes que otra potencia mundial llegue a hacerlo, aduce que un bombardeo lunar dejaría a América sin defensa alguna, y describe una solemne posesión de territorio por ciudadanos americanos. Como casi toda la ficción científica de nuestro tiempo (más abundante en revistas que en el cine) conversa sobre propulsión a chorro, motores de explosión atómica, televisión, transmisiones radiales a tremenda distancia, radar, presión atmosférica, diseño aerodinámico y otros conceptos de la alta cultura, pero pasa rápidamente sobre su explicación y soluciona con demasiada facilidad otros problemas más aburridos, como la balística del cohete y la alimentación de sus exploradores. Al igual que otros experimentos fantásticos, éste es ingenuo para describir sus relaciones humanas, vive del innegable suspenso de toda su aventura, y causa el escepticismo final de su público, que no quiere dejarse atrapar por un posible macaneo científico. El género está condenado a renovarse para poder subsistir: dentro de dos años la burla puede descender lentamente sobre esta ficción, y sus máximos cuidados (de escenografía, color, fotografía) parecerán una negligencia. No importan aquí mayormente sus desconocidos intérpretes (Tom Powers,



Warner Anderson, John Archer) y tampoco importa, como de costumbre, la dirección de Irving Pichel, realizador eterno, sin un solo film meritorio.

•

La egoísta

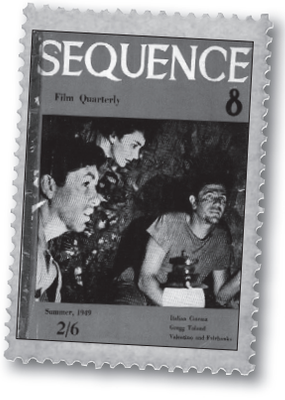
(*Payment on Demand*, EUA-1951) dir. Curtis Bernhardt.

El film instala de pronto el divorcio de Bette Davis y Barry Sullivan, pretendiendo que es sensacional, e historiando los antecedentes de veinte años que lo explican. Cada uno de ellos es un recuerdo de la protagonista, y una toma de conciencia sobre una carrera de afán adquisitivo, egoísmo familiar, prioridad de los bienes terrenales sobre la amistad. La moraleja pertenece a la novela rosa y se expresa en la idea de que saber vivir es más importante que seguir viviendo. La realización de Curtis Bernhardt (que también colaboró en el libreto) es en cambio más seria, apela a un diálogo adulto, fotografía con intención dramática, y separa cada episodio inaugurándolo con un escenario en contraluz, recurso que toma del teatro moderno. Padece, naturalmente, de los inconvenientes que le crea su tema, abunda en reflexiones no siempre pertinentes a su narración normal y, temiblemente, se aventura en impugnar la procedencia del divorcio, después de haber demostrado que era inevitable. Todo el elenco alcanza una alta excelencia, y aunque Bette Davis está admirable, también se nota la presencia de Barry Sullivan, Betty Lynn, la querida Frances Dee y una anciana maniática de Jane Cowl.

Film, n.º 1, marzo 1952.

Revista de revistas

SEQUENCE 14 (Londres) comienza asegurando que ésta es su última edición, y dedica más de un artículo, con amargo humorismo, a festejar su despedida. Cuando la revista comenzó (en 1947), como empresa heroica de tres jóvenes que seguramente nacieron alrededor de 1920, un agente de publicidad calculó que sus chances de sobrevivir no eran mucho mayores que las de bolas de nieve en el infierno. Pero igual siguieron adelante. En cuatro años sacaron catorce números, con excelencias de papel, de impresión y de grabados; subieron el tiraje de seiscientos a cuatro mil ejemplares, lo que, en su propia opinión, "***no está mal***"; publicaron en cada edición 48 páginas de las que sólo dos o tres estuvieron dedicadas a publicidad. Financieramente, la empresa era un desastre y una lección para nuevas revistas de cine; sería atinado especular sobre las causas del fracaso, sin introducirse en elementos remotos como la índole del público inglés o la presunta competencia de otras revistas inglesas. Quizás debió procurarse una mayor frecuencia de aparición: cuatro meses de intervalo dispersan al público y le hacen preferir la crónica de diarios y semanarios. Quizás debió procurarse un tono menos enterado, menos consciente de la erudición, menos confiado en que el lector supiera los puntos de partida para cada dictamen. Quizás, en fin, no hay tanto público como el que se cree ver, y doscientos conocidos se toman por una multitud. Pero la lección financiera de ***Sequence*** no es, con certeza, más importante que su lección periodística. Ocho ejemplares de la revista (los números 1, 2, 3, 5, 6 y 9 nunca parecen haber llegado a Uruguay) documentan el cine de cuatro años, reflexionan sobre el cine anterior, se dedican a estudiar un director (Ford, Cocteau, Wyler, Huston) o un momento crítico (Francia, Inglaterra, Italia) o una nueva escuela (el moderno cine policial americano, o el ciclo de films con tema racial). No todo lo que dicen es compartible, no toda la adjetivación es sobria y tranquila, no todos los elogios componen una ideal estética cinematográfica. Pero esas páginas contienen más y mejor información sobre el cine actual, más y mejor perspectiva crítica, que el que nunca hubieran obtenido sus tres fundadores si se hubieran dispersado en publicaciones conectadas a otros intereses periodísticos y si les hubieran subordinado de alguna manera su opinión y su experiencia. Ensayos, polémicas (se empeñaban en discutir todo), crónicas de libros, componen hoy una colección valiosa como referencia, y hasta las crónicas de estrenos pueden integrar adecuadamente el estudio de directores y estilos. Presumiblemente, no faltó quien les puntualizara que sacar crónicas cada cuatro meses no es guiar en sus espectáculos al lector, pero en Inglaterra hay muchas ciudades importantes, en cada ciudad hay muchos cines, y la programación no está afectada por el considerable porcentaje de morralla mexicana y argentina que se sufre en otras partes del mundo; esas crónicas de estrenos servían a programaciones más amplias, cumplidas durante más tiempo, y reiteradas parcialmente por cien o doscientos clubes cinematográficos.



Ahora que ***Sequence*** desaparece, los artículos de su último ejemplar adquieren un tono reflexivo. En la mayor parte del ejemplar constan estudios, documentados y bien escritos como siempre, sobre Luis Buñuel, Max Ophüls, Vincente Minnelli y Gene Kelly, Lewis Milestone y su evolución a través de cuatro films de guerra, y un reportaje a John Ford donde el director se muestra curiosamente indiferente o desmemoriado de sus mejores films. Pero los críticos cinematográficos, y en particular quienes se animan a sacar revistas, deberán atender asimismo a dos notas fundamentales de ***Sequence*** 14. Una es el editorial, con revisión histórica de un plan, un fracaso, algunas enemistades conseguidas, algunos calificativos

de 1947 que hoy parecen exagerados, algún tono de personalismo y de audacia que no mueve hoy a arrepentimiento a sus tres fundadores. Otra es la última mirada en derredor que Gavin Lambert arroja sobre el cine, y sobre el peculiar aprendizaje que es la crítica.

"*La falta de tradición del cine es, en cierto sentido, una gran virtud: en literatura siempre se sabe que se puede volver a Shakespeare, o en música que se puede volver a Bach, pero el descubrimiento del pasado cinematográfico es casi una exploración, y el supuesto Bach no resulta ser tan bueno. Al lado de los films contemporáneos vienen las revisiones, y la falta de copias, combinada con inexactitudes en los libros de texto, proveen una ardua serie de de sorpresas y desilusiones. Quienes llegaron al cine en el apogeo del período mudo pudieron verlo casi todo; llegar en el invierno de 1947 era completamente distinto*."

Y después:

"*No se puede pretender que nada muy radical haya ocurrido en los últimos cuatro años: cuanto más films se ven, menos inclinado se está a generalizar. Dos cosas quedan: la imposibilidad de dictar la ley sobre las condiciones en que los films deben hacerse, y la insignificancia relativa de cualquier período cinematográfico inferior a diez años*."

Sobre la crítica:

"Bueno *y* malo*: ¿cómo llegan a usarse estas palabras con, por lo menos, relativa confianza? Agregando, supongo, el análisis a la intuición; en primer lugar uno responde: a un estilo, una perspectiva, una observación alerta, a algo que compromete la imaginación, o los sentidos, o (raramente en el cine) el intelecto. Responder, saber que se responde, es bastante simple. Básicamente, es notar la diferencia entre hastiarse y no hastiarse. Pero fiar en esa respuesta, comprenderla, pesarla y luego articularla; eso es menos simple*".

Después de puntualizar las dificultades en aprender un lenguaje, en comparar una obra con otra, en asimilar el cine mudo cuando ya se asimiló el sonoro, Lambert revisa los nombres de los creadores que, en cierto sentido vital, se están yendo (Carné, Dreyer, Welles, René Clair), y los que se fueron (Duvivier, Disney, Capra, Fritz Lang), y los que quedan (Renoir, De Sica) y los nuevos talentos que surgen (Gene Kelly, Abraham Polonsky, Richard Brooks, Renato Castellani). Sus consignas son exigentes: "*Primero, busque lo bueno; después, denuncie lo malo; resista siempre a la norma, y en cuanto al resto, diviértase lo que pueda, y siga adelante".* Para algunos de sus lectores, Gavin Lambert integra la primera línea de la crítica cinematográfica inglesa, y es una circunstancia afortunada la de que sea actualmente editor de *Sight and Sound*, revista publicada con mayor solvencia económica por el British Film Institute. No es fácil saber cuáles serán las ocupaciones de Peter Ericsson y Lindsay Anderson, cancelada ya la aparición de *Sequence*, pero conociendo sus preocupaciones puede descontarse que no perjudicarán con su ausencia a las mejores publicaciones cinematográficas.

Film, n.° 2, abril 1952.

Cine romántico

Un solo verano de felicidad

(*Hon dansade en sommar*, Suecia-1951) dir. Arne Mattsson.

EL CINE SUECO ES mayormente desconocido en este país, sin que la exhibición de **El camino del cielo** (*Himlaspelet*, 1942) y de **El sádico** (*Hets*, 1944), ambas de Alf Sjöberg, haya conseguido gran resonancia[1]. Tras las distinciones conseguidas en los Festivales de Cannes y de Punta del Este, un ciclo de estrenos suecos se cumplirá en la presente temporada, y es deseable que la aceptación pública permita ampliar luego esa lista de títulos. Tres de los primeros estrenos tienen, sobre diferencias de plan y desniveles de calidad, algunas características comunes: una alta virtud de fotografía y elenco, una preferencia por ubicar su acción en exteriores, una predilección por incidir en los temas románticos, una amplia libertad para convocar y conseguir un clima erótico, sin perder empero la pureza de su anécdota amorosa. Los primeros veinte minutos de **Señorita Julia** (*Fröken Julie*, también de Sjöberg) transportan a un ritmo increíble, y con un deslumbrador fraseo cinematográfico, la urgencia amorosa de su pareja central, después derivada a un apunte de psicología y aun de patología que hace más complejos su tema y su lenguaje. Casi la mitad de **Juventud divino tesoro** (*Sommarlek*, de Ingmar Bergman) está destinada también a exponer un amor juvenil, iniciado y culminado en el campo; la otra mitad, que se entrecruza muy deliberadamente con la primera, relata una instancia posterior, y teje con sutileza una relación y una influencia recíprocas entre pasado y presente.

Un solo verano de felicidad es el más adecuado de los tres títulos para comenzar ese ciclo. Es un film más simple de construcción, menos ambicioso de sentido, más elemental para oponer su anécdota romántica y los diversos impedimentos que la traban. Intencionalmente, instala la muerte de la mujer amada antes que la descripción del amor, y todo el subsiguiente recuerdo del galán aparece así teñido de melancolía y de fatalidad; el recurso ya ha sido frecuentado por el cine romántico, y **El diablo y la dama** (*Le diable au corps*, 1947, de Claude Autant-Lara) fue una de sus culminaciones, aunque era más complejo y rico en su enfoque narrativo. A medida que el film progresa, y que construye su exaltado romance entre un estudiante y una campesina, se sabe que los otros obstáculos de ese amor padecen de simpleza y exageran indebidamente su énfasis: son la oposición familiar y vecinal, la censura de un pastor puritano, la competencia ocasional de otros hombres y otras mujeres, la diferencia de costumbres entre la ciudad y el campo, la intervención folletinesca de un campesino demente, y el mero accidente de tránsito que provoca la muerte de la dama joven. Estos aportes de la villanía y de la casualidad, dosificados en la anécdota cada vez que se creyeron necesarios, y no coordinados en una unidad dramática, castigan la entereza de un film, dejan

[1] N. del E.: En Buenos Aires **Hets** se estrenó como **Suplicio**.

como increíble o incompleta la pintura de algunos de sus personajes, y afectan el procedimiento narrativo, que debió ser el recuerdo de su galán (contagiado de subjetivismo, ajeno a la cronología, elector de la intensidad) y que se convierte en una elección de datos útiles que unas veces no conoció y otras veces no debió recordar. Pero aun sin una entidad propia, esos elementos dramáticos cumplen una función similar a la que sirven también la descripción de tareas agrícolas y la representación de una obra teatral, anunciada y cumplida en el film: procuran un contraste a su pareja central, pretextan su reunión clandestina, dan motivos concretos a sus fugas y ocasionalmente a su conversación. Desde el principio se advierte que ese contraste es la regla del juego, porque el amor por sí solo (aun con su evolución hasta ser sexualmente cumplido) no hubiera sido tema bastante para el film, y es en su efímera condición, en la dificultad de reunirse, en la insatisfacción de separarse, en la sospecha de la muerte, que ese amor adquiere una entidad dramática. Debe observarse al director Arne Mattsson el no haber obtenido una adecuada ilación para los obstáculos del amor (hay gruesas fallas de continuidad), pero debe ponderarse la fuerza poética que obtiene en cada escena de la pareja, prescindiendo casi siempre de una poesía verbal y prefiriendo un lenguaje de miradas y de ademanes que sólo el cine (y ningún otro arte) puede exponer tan depuradamente. En dos canciones, dos bailes, algunas reuniones en el campo, son cámara, música e intérpretes los que consiguen un clima poético; entre todas esas escenas, la del segundo baile se destaca como un pequeño gran momento que las cinetecas debieran guardar, cumplido líricamente sin otro recurso que un vals, un sostenido primer plano de la pareja y un abrazo más y más estrechado. Como cine romántico el film es superior; por sobre otros exponentes del género, goza de un total desenfado para describir a sus protagonistas, e incluso cuando los fotografía desnudos junto al río la escena tiene la pureza de una fuerza natural.

La música de Sven Sköld ha sido tachada de trivial, y padece ciertamente de algunos fragmentos que son relleno sinfónico sin inspiración, pero aporta algunos temas populares, para sus bailes y canciones, llenos de ritmo y de gracia. Ocasionalmente tiene un criterio funcional, agrega tres acordes de ***La Marsellesa*** para un frustrado asalto a una escuela, o acordes de música religiosa tras una devota mujer, o un silbido extraño y constante tras el campesino demente. La fotografía de Göran Strindberg es el gran valor del film. Si trabajara con brumas, con escenarios sombríos, con escenografías complicadas, con lentes que deforman la visual, Strindberg asombraría a sus públicos y sería aclamado por las Academias. Su virtuosismo trabaja empero con la máxima limpidez, prefiere los exteriores, coloca el cielo tras los personajes, toma planos largos en el campo y les coloca referencias visuales más cercanas; no sólo maneja la profundidad de foco, con la que se puede construir una relación dramática dentro de una misma escena, sino que agrega el movimiento en profundidad, alejando y acercando de la cámara a sus personajes. Por sí sola, esta habilidad es una mera consecuencia de la técnica moderna; al explotarla, Jean Cocteau suele usar la virtud fotográfica para recargar de elementos plásticos y pasivos a cada enfoque de sus films, en tanto que William Wyler (especialmente mientras contó con el concurso de Gregg Toland) la utilizó como un énfasis dramático, como un estudiado enlace de posición o de proporción entre sus personajes. A esta segunda tendencia parece inclinarse Strindberg. Muy pocas de

sus imágenes podrían recortarse como ejemplo de una belleza plástica; casi todas ellas necesitan de una continuidad, y están determinadas por el movimiento de la escena; prefieren la transición de sustituir con la cámara a un personaje móvil, y no el corte que les permitiría elegir y rebuscar una belleza visual. El resultado es la fluidez narrativa, y un aire de naturalidad para cada escena: es el virtuosismo que sabe disimularse, como el que Wyler y Toland consiguieron en **Lo mejor de nuestra vida** (*The Best Years of Our Lives*, 1946) y como el que Vittorio De Sica y G. R. Aldo consiguieron en **Umberto D.** (1952). En una etapa más depurada, esta continuidad tiende a sustituir al montaje, puede preverse desde el libreto, y admite la aproximada denominación de "encuadre": en una escena del film la cámara gira hacia la derecha, toma el rostro de un personaje, gira nuevamente a la izquierda y está ya situada en otro escenario y en otro momento de la acción. Este procedimiento de enlace se verá empleado con más asiduidad en **Señorita Julia**, fotografiada por el mismo Strindberg, pero planeada por el director Alf Sjöberg con una minuciosidad y una trabazón que no poseen los dispersos elementos de este film de Mattsson.

Aun con los descuentos de un libreto que le obliga a fotografiar lo que no importa, la labor de Strindberg es la más notable virtud del film. La interpretación de Ulla Jacobsson, Folke Sundquist y el característico Edvin Adolphson debe señalarse también en el principal crédito de la obra. Pero son su estilo romántico y su aporte de un lirismo infrecuente los caracteres que señalan al film como un evento particular de interés.

Film, n.º 2, abril 1952.

Americanos en Hollywood

Sinfonía de París

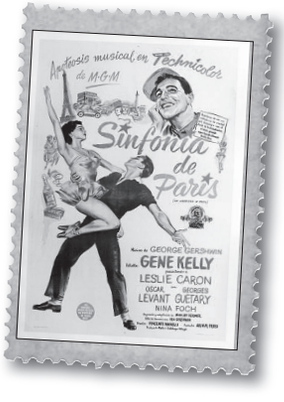
(An American in Paris, EUA-1951) dir. Vincente Minnelli.

HOLLYWOOD NO HA PRODUCIDO todavía una redonda comedia musical, aunque se ha pasado veinte años haciendo experimentos en la materia, y apelando al prestigio de quienes compusieron, cantaron y bailaron para el teatro. En un género esencialmente efímero, algunos de los inventos e innovaciones tuvieron su éxito ocasional, pero hacia 1940 se habían acabado las **Vampiresas** de la Warner, las **Melodías de Broadway** de la Metro, las comedias de Ginger Rogers y Fred Astaire con que prosperó la empresa RKO, y todas las series similares; en los años posteriores, otros intentos poco memorables se hicieron tras la vida de compositores populares (Irving Berlin, George M. Cohan, Jerome Kern, Gershwin, Rodgers & Hart, Kalmar & Ruby) o tras la obra de compositores impopulares, inspirados a sueldo de la empresa, y ausentes de inventiva musical. Es de esperar que nunca nadie dictamine cuáles son las reglas de éxito en el género, pero por lo menos debieron apuntarse a tiempo los más repetidos de los errores, que quizás eran las

reglas del fracaso: falsificar biografía, época y espíritu de los artistas reales a los que evocó, acumular escenarios y coristas para llenar el ojo del espectador y abrumar su buen ánimo, insistir en argumentos melancólicos y fingidamente dramáticos a los que tomaba demasiado en serio, aun proclamando que sólo era un pretexto. Siempre o casi siempre faltó el espíritu de comedia musical: el film donde los personajes canten y bailen como manifestación de su ánimo, donde el asunto se exprese con música, donde el ritmo del film sea el de su banda de sonido. En fragmentos de **Leven anclas** (*Anchors Aweigh*, George Sidney-1945), de **Las modelos** (*Cover Girl*, Charles Vidor-1944), de **El pirata** (*The Pirate*, Minnelli-1948) ese espíritu se hizo presente. Su factor común era Gene Kelly, y la mejor obra de éste fue luego **Un día en Nueva York** (*On the Town*, 1949), concebida, dirigida e interpretada por él mismo, partiendo de un ballet y una comedia musical ya expuestos en el teatro: en casi todo el film, una dosis formidable de baile y canto sustituía y formulaba el tema, sin descansar en diálogos que no le eran imprescindibles, y con una casi constante plenitud de humor y de ritmo. Pero sería aventurado sostener que el film cumplía redondamente con el ideal en la materia. Adolecía de caídas sentimentales, amonestaba su buen humor y, por sobre todo, adolecía de vicios teatrales. Sus ballets estaban concebidos para un espectador o una cámara situados a un costado del escenario, y remataban siempre en un cuadro final compuesto para un enfoque dado. Un mayor rigor para la construcción dramática, un mayor contacto con los problemas de un director cinematográfico (su co-director Stanley Donen no poseía esa experiencia), harían de Gene Kelly el perfecto autor de comedias musicales para el cine; hasta entonces había demostrado sentido musical, virtud de bailarín, de coreógrafo y, en un sentido, de comediante; en una ocasión (**Los tres mosqueteros**, George Sidney-1948) había conseguido, con espléndida acrobacia para sus escenas de esgrima, un tono de comedia burlesca que fue, en definitiva, el único mérito del repetido folletín. Podría argumentarse indefinidamente sobre el grado de virtuosismo que Kelly demuestra como bailarín; su mejor característica debe ser, por sobre otras, la de danzar emotivamente, en contacto con los objetos y las personas que le rodean (prefiere a los niños) y partiendo siempre de una motivación, una alegría, un ruido extraño, una sombra, un ritmo mecánico y casual. En opinión de algunos observadores, Fred Astaire es más virtuoso como bailarín; ciertamente no le iguala como personaje.

Librado a sí mismo, director de sus ideas, Kelly podría renovar el género musical como Hollywood entero no pudo hacerlo en veinte años. Pero la transacción es una de las reglas en el cine americano, y el primer film de Kelly tras el éxito de **Un día en Nueva York** resulta ser un promedio de su ambiciones y de las ambiciones de Metro, de lo que Metro le deja hacer y de lo que, con cierto afán de lucirse fastuosamente, él hace para Metro. En un film pensado y dirigido por otros, el rubro Kelly rinde, con prescindencia de otros elementos que música, canto y baile, las mejores escenas del conjunto: una canción enseñada a los niños del barrio (*I Got Rhythm*), un dúo desaforado con Oscar Levant, zapateando junto y sobre un piano (*Tra La La*), un trío con Levant y Georges Guetary, haciendo participar a dos señoras ancianas (*By Strauss*) y otro trío con los mismos, comenzado en un café y terminado en la calle (*It's Wonderful*). Cada uno de esos fragmentos tiene un notable sentido del humor, un espíritu musical; un piano, un sombrero, una mesa, dos acompañantes, son

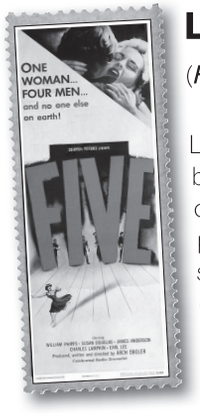
todos los elementos exteriores que Kelly parece necesitar. En otros rubros, Kelly se deja convencer por una sentimentalina que no es su fuerte, y danza levemente con Leslie Caron junto a los muelles (*Love Is Here to Stay*) tras un diálogo romántico compuesto sólo de clisés. O, más tarde, se deja convencer por los fastuosos atractivos de escenografía, color, coristas, nubes de humo, y diseña el ballet final *An American In Paris*, espléndido por varios conceptos plásticos y sonoros, pero ajeno al espíritu de comedia musical que Kelly debería crear. Deben agregarse, aun, los rubros propios de Metro Goldwyn Mayer, que van desde la repetición maniática del numerito teatral, con escalones que se iluminan a medida que Georges Guetary los pisa, y candelabros adornados por coristas (*I'll Build a Stairway to Paradise*), hasta la esplendidez de color e iluminación con que se resuelve el fragmento del *Concerto in F* que interpreta Oscar Levant (con buena comedia adjunta), pasando por la deliciosa presentación inicial de Leslie Caron, similar a la de Vera Ellen en **Un día en Nueva York**, y por el acierto de hacer en blanco y negro la escenografía y el vestuario del baile estudiantil, recurso con el que se renueva curiosamente la filmación en Technicolor, y con el que se prepara el contraste para el gran ballet final, formidablemente colorido, que le sigue de inmediato.

En el conjunto, ésta es una comedia musical más variada, más divertida y más espléndida que casi todas sus antecesoras. Otras tuvieron música poco memorable y ésta derrocha canciones de Gershwin; otros repitieron coreografías de receta y ésta cuenta con la inventiva de Gene Kelly; otras abrumaron con argumentos espesos y ésta hace reír con algunos fragmentos de su comedia; otras tuvieron un deslumbrante ballet final y ésta supera a **Las zapatillas rojas** (*The Red Shoes*, Powell y Pressburger-1949) en quince minutos de pura fantasía; otras mantuvieron un criterio teatral de cámara quieta y ésta, si bien conoce ese vicio, se anima a introducir la cámara entre la multitud del baile estudiantil, o varía con excelencias de montaje las imágenes del ballet final. No es asombroso que una mejor comedia musical consiga el éxito público, y que el film sea aclamado y admirado por casi todos sus espectadores.

Lo que se debe entrar a discutir, en cambio, es la perfección artística del resultado, o su identidad con un espíritu de comedia musical que el cine debería saber lograr sin lujos de escenografía ni color. Los premios de la Academia, que enuncia preocuparse por Artes y Ciencias de Hollywood, obligan a ese juicio, aunque es sabido que la Academia no suele premiar el mérito sino el éxito público, y cuando hace crítica artística se equivoca con **Lo que el viento se llevó**, **Casablanca** (Curtiz-1942) y **El buen pastor** (*Going My Way*, Leo McCarey-1944). Examinada como conjunto, medida con la exigencia que cabe dispensar a la mejor producción de Hollywood en otros géneros, esta **Sinfonía de París** carece de una inspiración total, de una unidad de propósito, de un nivel parejo en sus resultados. Es débil en su anécdota, alterna un enfoque de naturalismo en sus diálogos con una ficción musical para los números que incluye y, fundamentalmente, no muestra el ballet final como un derivado o una culminación del asunto previo, sino como un agregado extemporá-

neo. Como homenaje a Gershwin se olvida de su nombre y le retoca la estructura de su obra para mejor acomodarla a las exigencias coreográficas del ballet (también le retoca la orquestación, pero este no era el punto fuerte de Gershwin); como homenaje a París se olvida de la ciudad, excepto en tres panorámicas iniciales, y reconstruye en estudios, muy artificialmente, la apariencia de sus calles; como atención al espíritu de París, todo el que incluye es el de rutina, con un pintoresquismo de confección para sus viejitas, sus comerciantes y sus transeúntes.

El aficionado contemporáneo no necesita la perfección para gustar dos o tres veces el color, la música y el humorismo que el film le ofrece, aun debiendo soportar los baches de conversación o la labor del ***chansonnier*** Georges Guetary (que parece una parodia de Jean-Pierre Aumont). Los años, en cambio, enjuiciarán en un género efímero el dictamen de Gran Película que la Academia y una abundante opinión pública han pronunciado. Antes del premio, Gene Kelly se había quejado de que el juicio oficial se olvidaría siempre de él. Si fuera un conformista, podría consolarse pensando que éste es, con atraso, el premio a la auténtica comedia musical que consiguió en **Un día en Nueva York**, pero le será más razonable pensar que el premio fue adjudicado a la maquinaria de Metro, al resultado fastuoso de una industria; eso no le hará feliz. Ahora Kelly, en colaboración con el mismo Stanley Donen, dirige e interpreta **Singin' in the Rain** (sobre la célebre canción de Arthur Freed y Nacio Herb Brown, 1929) y lo más probable es que la Academia se considere eximida de premiarlo; eso le hará pensar[2].

Film, n.° 2, abril 1952.



Los últimos cinco

(*Five*, EUA-1951) dir. Arch Oboler.

LOS ÚLTIMOS CINCO se quedan en el mundo después que varias bombas atómicas, afortunadamente irreales, dejaron por calles y campos algunos esqueletos vestidos. La imaginación del director, productor y argumentista Arch Oboler no va más allá de la sombría situación inicial, y los problemas peculiares de sus cinco personajes consisten en lamentarse filosóficamente de su soledad, mientras comen alimentos envasados y utilizan con libertad los automóviles que la suerte dejó a su disposición. Como máximo punto conflictual del tema figuran las controvertidas opiniones de un sujeto de mentalidad fascista (James Anderson), que hostiga diversamente a la pareja joven (Susan Douglas–William Phipps), no se conmueve por la muerte de un anciano (Earl Lee) y asesina a un ciudadano negro (Charles Lampkin), presumiblemente por no confiar en el porvenir de la especie humana. Aunque después de plantear su tema el film se queda corto y hasta ridículo para tratarlo, debe ponderarse el máximo cuidado técnico con que ha sido realizado. Escenarios desnudos o estilizados, fondos negros, primeros planos, ritmo lento, informan más sobre la penosa y solitaria situación de los cinco últimos que toda la alharaca recitada que se adhiere a los personajes. Fotografía, escenografía y montaje son mejores habilidades de Oboler que su creación dramática, y seguramente fue allí estimable la colaboración de Sid Lobow, Ed Spiegel, Lou Stoumen y Arthur Swerdloff, integrantes de Montage Films, Inc. Y aparentes virtuosos de la expresión cinematográfica. En el film no trabajan extras, con lo que sus cinco intérpretes resultan más notables de lo que son.

Film, n.° 3, mayo 1952.

[2] N. del E.: Efectivamente, **Cantando bajo la lluvia** no obtuvo ningún Oscar.

Cyrano de Bergerac

(EUA-1950) dir. Michael Gordon.

PROCEDE DE UN PRODUCTOR tenaz y audaz como Stanley Kramer, pero es un caso de mero cálculo comercial el querer repetir en cine el éxito que el actor José Ferrer había obtenido en teatro. Hay aun cierta osadía en filmar teatro como si fuera teatro, y no recomponerlo cinematográficamente: algunos cortes al original, algunos primeros planos, algunas escenas quebradas y recompuestas, son la mínima contribución del libretista Carl Foreman y del director Michael Gordon. Como poema, como discurso, el film consigue frecuentemente la emoción y la diversión, aunque no las sostiene en un nivel parejo, en una unidad de aliento, y depende tanto de Ferrer que se hace olvidable cuando él no habla; como cine, desde luego, es nada, o apenas un puente para que el mundo conozca lo que sólo New York conoció. La actuación de Ferrer ha sido diversamente objetada por su índole teatral, y así se entendió cuando para conseguirle un premio se presentó el film al Primer Festival Cinematográfico de Punta del Este (1951). Esta es una válida objeción para un opinante cinematográfico, pero Ferrer posee un notable talento de actor (ver **Juana de Arco,** y la postergada **Crisis**) y si el cine lo difunde, eso debe agradecérsele, provisto que no se confundan ideas al respecto.

Film, n.° 3, mayo 1952.

Títulos citados
Crisis (EUA-1950) dir. Richard Brooks; **Juana de Arco** (*Joan of Arc*, EUA-1948) dir. Victor Fleming.

El zorro del desierto

(*The Desert Fox*, EUA-1951) dir. Henry Hathaway.

EL FILM ALEGA QUE el Mariscal Rommel era un pundonoroso militar y que no era tan nazi como parecía; este último dictamen, apoyado por su final rebelión contra Hitler, queda amonestado por el hecho de que hizo más por Hitler que mucho otro nazi más convencido pero menos efectivo. La historia podrá recoger el film como el comienzo de una revaloración política que Hollywood haría sobre el fenómeno alemán, donde el enemigo de ayer puede ser hoy, de alguna manera, un aliado. No es probable empero que Hollywood llegue a tanto: el film fue muy resistido, y aun prohibido, en diversos países, mientras que su efecto espontáneo sobre el público tiende más al desconcierto que a la aceptación de sus confusos postulados. Como el cine anticomunista, esta nueva tendencia política de Hollywood, si efectivamente la hay, parece destinada a interrumpirse. La labor cumplida por James Mason es muy firme y solemne; la de Jessica Tandy es emotiva y sobria; la del libretista Nunnally Johnson es discursiva (el hombre no muestra su ideología, y escribe cualquier libreto, en cualquier género, desde **Viñas de ira** o **Las llaves del reino**). Para la ficha personal del director Henry Hathaway, todo el film significará poco, pero los siete minutos iniciales, de acción avasallante, integran la antología de sus mejores momentos.

Film, n.° 3, mayo 1952.

Sátira

Balada berlinesa

(*Berliner Ballade*, Alemania Occidental-1948) dir. Robert Adolf Stemmle.

LA PRODUCCIÓN ALEMANA de post-guerra es poca, y esa poca es escasamente conocida en el Uruguay, pero los pocos títulos estrenados permiten señalar una común característica de pesimismo y grandilocuencia. Presumiblemente, los realizadores alemanes tantearon sin mucha visión en el desastre físico y moral de su país, pero ni acertaron al tratarlo ni acertaron al olvidarse de él. Sin la sinceridad y vitalidad con que el cine italiano encaró un problema semejante, **Los asesinos están entre nosotros** (*Die Mörder sind unter uns*, Alemania Occidental-1946) de Wolfgang Staudte, se dedicaba a recitar tragedias, con ruinas de edificios al fondo, carencia de un tema orgánico, y mezcla de naturalismo en sus diálogos y expresionismo incidental para cámara y escenografía; objeciones similares pudieron formularse a **En algún lugar de Berlín** (*Irgendwo in Berlin*, Alemania Oriental-1946) de Gerhardt Lamprecht, y a otras declamaciones de planteo pesimista y final optimista. Hasta donde llega lo estrenado, lo mejor fue **El affaire Blum** (*Affaire Blum*, Alemania Occidental-1948) de Erich Engel, que reunía el tema real del antisemitismo con la concentración y objetividad para exponer su intriga. Quedan aún las variantes que se olvidan del drama alemán y formulan comedias musicales, pero esas descansan en el melodrama y en la repetición de recetas hollywoodenses.

Sin embargo, parece muy claro que la comedia satírica debió ser desde el principio la fórmula adecuada. Algunos títulos (**In jenen Tagen** de Helmut Käutner, entre ellos) proponen un enfoque de más perspectiva, de más altura, sobre la peculiar situación alemana, pero difícilmente aparecerá alguno más cruelmente divertido que la **Balada berlinesa**, mosaico de una ciudad donde la tradición nacional está prohibida, donde el gobierno está ejercido por cuatro potencias extranjeras, donde la discusión política, costumbre retomada, deriva en un estéril frenesí, donde el lector de diarios se asombra cada mañana por un nuevo hecho en el que cree ver más síntomas de desorden, vergüenza y corrupción. El film se sitúa en el mejor terreno de la sátira, donde costumbres, fórmulas y convicciones pierden, frente a nuevos hechos, su sentido original, y se convierten en blanco de burlas. Los alemanes eran amantes del hogar, de la disciplina, del orden administrativo, pero cuando el protagonista vuelve del frente debe resignarse a compartir su apartamento (tres paredes, literalmente) con intrusos que se adelantaron; cuando en una oficina solicita la Carta de Trabajo, le requieren previamente el Permiso de Ingreso, y cuando pide éste le exigen primero aquella; cuando se libró de sargentos tiránicos y de toda armazón militar, se encuentra sometido a guardas de tranvía que le amonestan, incansablemente, sobre el respeto a las ordenanzas.

Para expresar este cuadro de nuevas costumbres, el film se libera de los procedimientos narrativos más comunes, e improvisa un género semi-documental, paseando al protagonista (Gert Fröbe) por el Berlín físico y espiritual de post-guerra, por las situaciones que provoca su búsqueda de techo, comida, trabajo, amistad. Con la diferencia de que está más interesado en las situaciones que en su protagonista, el film se atiene a un enfoque chaplinesco, abrumando a su personaje con un mundo que lo zarandea sin hacerse entender, y que lo empuja a la felicidad artificial de la ensoñación. Ambos extremos excitan la vena satírica del libretista, quien no suele complacerse en la ternura ni en el alegato bien intencionado (excepto el minuto final), y para quien todo Berlín es una inmensa risa, incluida la vida interior, complaciente y soñadora, de sus habitantes: apenas el personaje cierra los ojos en un tranvía, se pone a imaginar que hermosas rubias le sirven hermosos postres, y apenas consulta al psiquiatra, descubre que todo se arregla con una buena y utópica comida (el psiquiatra, por otra parte, no consigue hacer su diagnóstico porque se olvida de la palabra *amnesia*).

Varios procedimientos cinematográficos formulan esta narración, y al desorden general de lo que se dice hay que agregar la variedad increíble de formas para decirlo. El procedimiento más elemental supone un narrador en la banda de sonido, ubicado presuntamente en el año 2048, y cronista gracioso de

una peculiar crisis alemana, con apuntes sobre la reforma monetaria ("***la primera de las siete***") sobre la biblioteca que podía tenerse bajo Hitler (donde los libros de Thomas Mann debían esconderse tras los libros de Rosenberg), y la biblioteca que puede tenerse después (donde Rosenberg se esconde tras Thomas Mann), sobre los recuerdos familiares que podían guardarse antes, incluido un obús de la Primera Guerra Mundial, y los que desaparecen ahora, gracias a un obús de la Segunda Guerra Mundial. Otros procedimientos son más cinematográficos, y disponen alegremente de trucos de montaje para hacer desaparecer objetos, de comedia de situaciones para confundir identidades en un baile de máscaras, y de la decretada irrealidad de algunos recursos cómicos, como introducir al personaje bajo tierra para burlar la vigilancia en la frontera. Entre la variedad casi infinita de procedimientos, dos escuelas pueden reconocerse con mayor entidad. Una deriva del expresionismo clásico, y consiste en hacer rendir a cámara, escenarios, luces y situaciones más sentido del que realmente tendrían. Al protagonista le crece literalmente la barba cuando se impacienta con el expediente administrativo; algunos personajes se juntan y corean el Danubio Azul con letra relativa al capitalismo, los impuestos, los formularios, los piojos, el existencialismo; alguien sostiene que hay seis mujeres por cada hombre en Berlín y la imagen siguiente es un ***vitraux*** donde seis berlinesas gordas danzan junto a un hombre flaco; el protagonista sueña que se casa, y la escena le muestra internándose en un pantano; dos parroquianos discuten con ardor sobre política, y ambos son el mismo actor (el mismo macaneador, desde luego). Refuerzos de luz y sombra, variantes de velocidad en el movimiento, subrayan estos recursos, que alguna vez llegan a agregar intención cómica a escenas sombrías y fúnebres como las del velorio y entierro final del personaje, cambiando así el sentido solemne que hacia 1929 hubieran adquirido estas imágenes germánicas. La segunda escuela que el film reconoce es la sátira a la manera de René Clair, que tenía ciertamente sus contactos con el expresionismo, pero que creó, con sello propio para el cine, un mundo mecanizado donde hombres de frac, se agitan inútilmente (**Sombrero de paja de Italia**, 1928). Diez minutos muestran la conferencia política que arreglará la situación nacional: los grandes personajes confluyen en dos grupos hacia la sala, al rato salen sin arreglar nada, luego entran, luego salen, y a poco la situación se mecaniza, repitiendo las operaciones a gran velocidad. O, mejor aún, se muestra la otra variante, donde los políticos discursean y sólo se escucha música en lugar de sus palabras, mientras un fumador distraído prende fuego a un globo terráqueo de la sala, y todos los presentes quieren apagar el incendio con el minúsculo vasito de agua del que pueden disponer (la escena está cercana, además, al baile de Hynkel con otro globo terráqueo, en **El gran dictador**, 1940).

Esta mezcla de estilos, más el desfallecimiento ocasional y la broma que no resulta tan graciosa, castigarán al film con el tiempo: lejos de 1948 o, simplemente, lejos de Alemania, la obra resultará un caos para mucho público, y una imperfección para mucho observador afanoso de la redondez formal. Como documental de una situación histórica, y como ejemplo de una posición anímica frente a la tragedia, el film adquiere en cambio un valor excepcional. En un cine contemporáneo que no se anima a hacer sátira, este film practica el género con una fuerza peculiar; en un cine alemán que parece indeciso de lo que debe decir de Alemania, propone implantar el sentido del humor para los males propios y los ajenos; por sobre ello, y con prescindencia de orígenes, influencias y mensajes, el film es increíblemente divertido. Deberá atenderse con cuidado la anunciada obra posterior, **Herrliche Zeiten** (1950) de su imaginativo argumentista Günther Neumann, aunque, por otro lado, es imprevisible la obra del director Robert Adolf Stemmle, que aquí es un virtuoso, en **El affaire Blum** es un argumentista sobrio, y en **Fronteras del pecado** (**Sündige Grenze**, 1951) combina artesanía con muy objetable melodrama.

La copia que se exhibe ha sido regrabada en Buenos Aires, donde se tradujo la extensa intervención del locutor. Un defecto técnico de sincronización obstaculiza, con molesta frecuencia, la comprensión de la banda de sonido, adelantada a la acción un par de segundos.

Film, n.º 3, mayo 1952.

POSTGUERRA

Vivirás tu vida

(***The Men***, EUA-1950) dir. Fred Zinnemann.

LOS TEMAS AUDACES no son ciertamente preferidos por la maquinaria de Hollywood, pero el tiempo los está haciendo más frecuentes. En parte ello se debe a la parcial reconstrucción de enfoque social, obligada por la guerra; en parte a la sola competencia de otras industrias cinematográficas europeas, más amplias de temario; en parte al éxito obtenido por la escuela neorrealista que caracterizó, en particular, a la cinematografía italiana. El cine americano es además un buen terreno para el realismo; estilísticamente es ese su género, aunque el cálculo comercial, la censura, el divismo de estrellas, la maquinaria industrial, agreguen al realismo una porción de falsedad, de ficción sin poesía. La verdad de ambiente, la descripción de sitios sórdidos y pobres, es ya frecuente al fondo de anécdotas preocupadas por la acción física; un paso más allá, la verdad de temas, el ataque a una realidad disimulada y oculta del panorama social, se está haciendo presente. Y aunque esta mejoría no sea constante ni total, aunque suelan plantearse los problemas y falsearse las soluciones, debe señalarse como auspicioso ese progreso: ahora Hollywood expone el prejuicio anti-negro y el prejuicio antisemita, el desequilibrio psicológico de post-guerra, el negociado del boxeo, la farsa de la ambición política. Son productores independientes quienes muestran audacia y señalan el camino que la industria seguirá tímidamente después; entre ellos el nombre de Stanley Kramer debe subrayarse, por haber abordado el problema anti-negro en **Clamor humano** (*Home of The Brave*, Mark Robson-1949),

el boxeo en **El triunfador** (*Champion*, Robson-1949), y ahora la situación de los paralíticos que la guerra dejó. Ninguno de sus films goza ciertamente de la perfección, y no debe verse en Kramer al artista sino al productor con iniciativa, que hace films distintos y provoca que otros también los hagan.

En **Vivirás tu vida** Kramer enfoca a algunos lisiados de la guerra, atacados de paraplejía, imposibilitados de todo movimiento más abajo de la cintura, y normalmente incurables: la ciencia no ha encontrado forma de regenerar los tejidos de la médula espinal, y cuando la lesión se ha producido (con frecuencia, por un balazo) ningún tratamiento puede superar la parálisis. La abundancia de estos heridos motiva que un hospital entero les sea exclusivamente dedicado, y a describir la vida en el mismo es que se dedica el film, centrado en un caso individual, pero muy explícito en detallar las variantes de humor y de salud con que los demás inválidos reciben su destino. Todos estos ex-soldados son jóvenes en plenitud, carentes todavía del tobogán mental con que podrían resignarse, empeñosos aún de mostrar la fragmentada energía física que su cuerpo les concede: junto al shock físico de su invalidez, sufren el psicológico de sentirse en una distinta relación con el mundo al que pertenecían, y alguno de los pacientes vuelve de su casa al hospital porque en este no se siente distinto ni especialmente compadecido. La inhabilidad para las necesidades corporales se acompaña además con la impotencia sexual, y su gran problema como novios y maridos es el de acceder a meros matrimonios de compasión, frustrados en definitiva para ellos y para las mujeres que insisten en no abandonarlos. Parece muy duro, auténtico y variado el enfoque que el film formula sobre esa curiosa vida, donde alternan hostilidad, desazón y un amargado humorismo; en el caso individual del protagonista, todo su proceso psicológico de angustia, rebeldía y aceptación, está minuciosamente apuntado por director (Fred Zinnemann), libretista (Carl Foreman) e intérprete (Marlon Brando, que debuta auspiciosamente en cine). Es menos satisfactorio el retrato de las relaciones sentimentales con la novia (Teresa Wright, siempre excelente), y sus alternativas de ánimo y desánimo parecen mecánicamente subordinadas a reflejar el personaje masculino, sin una entidad dramática propia. Es probable asimismo que esta pintura de la dama joven, voluntariosa para sacrificar su vida a un amor casto y lleno de conflictos, sea un embellecimiento artificial de la realidad; más cerca de ésta, sería un drama poderoso, y prohibido para Hollywood, el del inválido abandonado por una mujer a la que no puede satisfacer sexualmente: en Francia, Edmond T. Gréville lo trató con desmayo en **Esposa por una noche** (*Remous*, 1934), con Jeanne Boitel y Jean Galland. Pero apartadas las derivaciones dramáticas e individuales del caso central, todo el film tiene la singular valentía de ser documental y duro para describir una consecuencia de la guerra, pintada aquí sin lustre ni heroísmo: el sentido de la obra, su producto neto no explicitado en discursos ni alegatos, es una convicción pacifista, apoyada en hechos crueles y concretos.

Como todo lo que ha producido Kramer, y como todo lo que el libretista Carl Foreman ha escrito a su lado, el film tiene imperfecciones, y probablemente el tiempo las hará más destacadas. La singularidad de su tema le obliga a ser didáctico, y a injertar las explicaciones de un médico (Everett Sloane), el ocasional monólogo del protagonista, y las preguntas retóricas de personajes que sustituyen la presumible curiosidad del espectador. Por otro lado, sólo un exhaustivo ensayo con auténticos paralíticos (Brando, Jack Webb y Richard Erdman convivieron semanas con ellos) podía fundamentar el detallismo virtuoso de la actuación, pero este contacto amistoso con los auténticos protagonistas, y el presumible deseo de no lastimar sus sentimientos ni los de sus familiares, ocasionan que el film no sea brusco e intenso para narrar su situación: en general, suaviza la penuria física, prefiere una penuria psicológica más cercana a la ficción, y pronuncia en definitiva la palabra final de buena voluntad, resignación y confianza de vida. Un film que sabe evitar el alegato verbal contra la guerra debió evitar también el comentario, bien intencionado y constructivo, a su drama central, y debió contentarse con describirlo fríamente: no se puede ser muy realista cuando se rezan plegarias. La índole del asunto conspira asimismo contra su factura cinematográfica. La parálisis es incurable, el drama no tiene salida, y la sola exposición del tema lo agota enteramente, sin proceso ulterior. La consecuencia es que no existe una firmeza y una entidad en la estructura del argumento, y éste se limita a la pintura, a veces excelente, del ambiente de hospital, con diálogos que Carl Foreman sabe escribir, y al ajuste de la pareja central, muy previsible desde el comienzo. El libretista tiene tendencia, por otra parte, a construir su asunto con la sola ayuda del diálogo (y así lo demostró también en **Clamor humano** y en **Cyrano de Bergerac**); éste no es el mejor terreno para el director Fred Zinnemann, que se ha demostrado como un excelente artesano para verter la acción directa, pero que es débil para manejar la sutileza de los sentimientos, según lo probara en **La séptima cruz** (*The Seventh Cross*, 1945), **La búsqueda** (*The Search*, 1946), **Pasiones humanas** (*Act of Violence*, 1948) y **Teresa** (1951). Cuando Zinnemann maneja escenas dinámicas, como los ejercicios físicos a que se someten los paralíticos, parece más seguro que cuando aguanta a cámara quieta los diálogos en que casi todo el asunto se formula.

Los reparos formales no deben oscurecer sin embargo la virtud esencial del film. Visto fuera del escenario bélico, medido con las solas reglas del espectáculo, no se valora debidamente la fuerza del propósito, la audacia del documento, el trazo que supone en un cine americano al que, lentamente, se está incorporando el panorama social de hoy.

Film, n.º 4, junio 1952.

Una obra excepcional

La señorita Julia

(*Fröken Julie*, Suecia-1951) dir. Alf Sjöberg.

LOS DRAMAS DE JULIA no parecen de fácil asimilación pública, y un silencio desconcertado siguió a sus dos exhibiciones en el Segundo Festival de Punta del Este, y toda exhibición posterior. En parte ello se debe a que el film, tras plantear un idilio con una contagiosa intensidad, lo culmina sin romanticismo en la frustra-

ción y la muerte; en parte, se debe a que el relato abandona la línea única y causal de la cronología, y alterna pasado, presente y aun futuro para expandir el carácter de sus dos protagonistas, para incluir los vínculos familiares y los antecedentes sociales que pesan en su conducta, y para exponer, en definitiva, un cuadro en el que el relieve llega a importar más que el sentido. Cincuenta años atrás, Strindberg había dicho, en un solo acto teatral, que la señorita aristocrática, habituada a tratar a su novio como a un perro faldero, provoca y corteja al mucamo de la casa, es seducida por él, ve frustrada la perspectiva romántica que erróneamente se promete, y termina por liquidar su ilusión, su posición social y su vida. Esto ocurre, parece decir Strindberg, hasta en las mejores familias, y al apuntarlo pone sobre el escenario una temática que hacia 1900 era audaz: libertad sexual de la mujer, diferencia de educación entre sexos y entre clases sociales, rebeldía individual hacia la posición que se ocupa, normas de conducta que restringen la inclinación personal, factores hereditarios que determinan el carácter. Al abarcar todo ello en un solo diálogo, apenas interrumpido, entre dos personajes que se aman o se odian o se aguantan de una sola vez, Strindberg era un innovador, como autor teatral y (más acompañado) como pensador. Cincuenta años más tarde, al transportar la obra del film. Alf Sjöberg no renueva la tesis sino que tardíamente la ratifica: en el intervalo, avanzaron las ideas sociales, Freud es un lugar común, y la fortaleza del carácter femenino es de dominio público, homologado como está por Vivien Leigh, por Bette Davis y por otras mujeres imperativas de la ficción contemporánea. A esta altura, replantear los temas de Strindberg, recordar a sus anormales e incendiarios, bucear en Julia para mostrar su recóndita sordidez, desesperarla hasta el suicidio por la frustración de la aventura amorosa que corrió, es retroceder en la elección de temas; no desafía ahora a una realidad sino, a lo sumo, a la ilusión romántica con que tantos públicos ven cine. No es extraño que, por su forma el film deje en el desconcierto a sus más inocentes espectadores, mientras alarma levemente con su asunto a quienes saben apreciar las facetas más modernas y revolucionarias de su forma artística.

La técnica de su adaptación cinematográfica comporta la ruptura deliberada de las unidades de lugar, tiempo y acción. A Sjöberg no le alcanza, desde luego, el ambiente erótico de la Noche de San Juan, ni el contacto ni la conversación entre los tres únicos personajes del texto original; cuando el diálogo convoca la historia anterior de los protagonistas, aparecen los niños que ellos fueron, los padres de Julia, el novio rechazado, los ambientes de la infancia. Al principio, éstos son sólo recuerdos y explicaciones que se intercambian sus protagonistas; gradualmente y sin palabras, aparecen convocados por la mera alusión incidental; más tarde, y en un estilo de relato subjetivo que el cine puede ahondar ejemplarmente, la cámara llega a mostrar el hecho irreal y futuro que Julia se pronostica y que luego no ocurrirá. Este enlace de una ficción con otra ficción no tiene limitaciones de tiempo; en un caso llega a mezclar tres instancias, convocando en las palabras del mucamo la preocupación de Julia, enfocando de inmediato a ésta, y saltando en seguida al recuerdo que la obsesiona, para volver luego al mucamo. Pasado, presente y futuro amplían así el campo dramático de la acción, y dan un relieve por su contraste, pero la adaptación de Sjöberg no se conforma tampoco con tal riqueza, e idea aún la mutua interferencia y simultaneidad de dos tiempos en el mismo cuadro: sin cortar el enfoque, y tan sólo con desplazamiento de cámara, se pasa de una época a otra, o la imagen

convocada se desliza tras la imagen de quien la convoca o, aun mejor, la figura de la madre, evocada en un relato de Julia, pasa tras ella y también tras el mucamo que la escucha, con lo que curiosamente se afirma la convicción de ese relato en el ocasional oyente. El procedimiento, llevado por el film a extremos sorprendentes, está tomado del teatro moderno, y quien haya visto ***La muerte de un viajante*** de Arthur Miller, habrá apreciado en eficacia narrativa. Su abundancia es inusitada, y para el cine es cosa nueva la influencia recíproca entre el relato principal y sus evocaciones secundarias. En su etapa más simple, los recuerdos de la infancia aparecen teñidos por la fantasía del relator, y son más sombríos o más poéticos o más estridentes los lugares que se evocan, más enterizos los personajes que los habitan, más nítidos los incidentes de incomprensión y conflicto entre los padres de Julia. Al promediar el film, el presente aparece modificado, los cuadros de las paredes adquieren una común sonrisa irónica que oficia de comentario a la acción pasada y a la actual, la realidad se deforma para enfatizar a la ficción, y un estilo expresionista invade el relato principal: entonces un vendaval agita las cortinas para indicar el conflicto desatado entre los protagonistas, o un pájaro es decapitado para indicar, extremadamente, el contraste entre la ilusión romántica de Julia y la crueldad con que esa ilusión es castigada por un codicioso amante.

"*Un poco menos de psicología, y el film sería una obra maestra*", dijo uno de sus críticos, sumándose así a un dictamen muy difundido. Pero es muy notorio que con la locura, el sueño, la fusión de recuerdo y realidad, la implantación de un relato quebrado y peculiar, se han hecho en cine las obras más virtuosas, desde **Caligari** (Robert Wiene, 1919), pasando por toda la vanguardia que floreció al terminar el cine mudo (1926-30), y llegando hasta **Al morir la noche** (*Dead of Night*, de Cavalcanti y otros directores ingleses, 1946) y hasta **Violín y sueño** (*Housle a sen*, del checo Václav Krska, 1947). Lo que no se había hecho hasta ahora, y lo que Alf Sjöberg cumple en un estilo avasallante, es la proposición de que todo un film, y no un trozo incidental, mezcle y superponga el suceso real con el irreal, dé a aquél el tono de éste, narre doble o triplemente una acción y sus derivaciones y sus alusiones, fijándose como regla la de vigilar la vida interior de sus personajes, para fundar así su acción externa o para darle el relieve que actuación y diálogo no podrían cumplir por sí solos. Todo ello es, de alguna manera, psicología; ajeno a la arbitrariedad que habrían impuesto un Cocteau o un Welles, la norma de Sjöberg es atenerse a su asunto, prescindir de escenografía secundaria, de toda acción lateral que no sea lícitamente convocada por la acción principal. Cuando eligió la obra de Strindberg, el realizador no buscaba, tan sólo, un título prestigioso y sueco en que apoyarse, sino la doble posibilidad de contar con una unidad dramática exterior, y con una riqueza dramática interior a la que aún faltaba explorar y exponer. Una vez asimilados los términos de realización que Sjöberg se propuso aquí (y ver tres veces el film no alcanza a prever toda su riqueza), comienza a asombrar la posibilidad infinita que sería el ahondar en la moderna novela psicológica, o el expresar a Dostoievski en términos más complejos que los de

sus superficiales versiones cinematográficas. En ese plano, examinada con una perspectiva de años, **La señorita Julia** podrá parecer un ensayo narrativo, un esfuerzo desparejo que se permite (contra su propia regla) transcribir un diálogo extenso y descriptivo, o que omite decir en imágenes la huída con que se ilusiona fugazmente su pareja central, o que, en fin, se inquieta tanto por la vida interior como para perder a ratos la inmediatez de su situación principal; un crítico sagaz señaló que el film llega al suicidio final sin haber creado debidamente el clima de su necesidad. Pero en la perspectiva cinematográfica actual, donde filmar teatro es trasladar sin cambios, y donde la vida interior es un artículo de lujo, apenas aludido por el cine, **Señorita Julia** es una obra excepcional. Una sensibilidad dramática, preocupada por las relaciones humanas, por la complejidad y simultaneidad con que se dan amor, recelo y frustración, se dejará llevar por la sutileza con que el film explora y amplía su concentrado episodio central; una sensibilidad plástica, pero atenta a la dinámica del cine, gustará la perspectiva intencionada con que el fotógrafo Göran Strindberg ha calculado cada una de sus imágenes, donde el simbolismo no obstaculiza la fluidez de la narración, y donde luces, oblicuidad de enfoque, distancia y proporción de cada elemento, podrían configurar por sí solos el clima alucinado que el film se propone. Sobre la apreciación particular y detallada, ritmo y cadencia del film exigen de su espectador una sensibilidad musical; en un sentido, y sin extremar la metáfora, el film está compuesto a la manera sinfónica, ideando, variando y retirando los temas como un compositor lo haría, deslizándose de uno a otro incidente con la suavidad de transición que sólo la música podría conseguir. En un plan tan ambicioso es fácil encontrar defectos de estructura: se nota algún salto de ilación, se nota la brusquedad del final y nunca lo que se dice es tan sutil y delicado como la forma de decirlo. Pero como cine y como renovación formal, el experimento es un deleite de hoy y una fecha importante para el futuro.

La versión que se exhibe está prolijamente doblada al francés, maldición que seguramente será más importante para franceses y para suecos; en un momento, y debiendo hacer un juego bilingüe entre sueco y francés, lo hace entre francés e inglés, al solo fin de provocar el desconcierto internacional. Esta especial circunstancia impide declarar que Anita Björk y Ulf Palme figuran entre los mejores intérpretes cinematográficos de la actualidad.

Film, n.º 4, junio 1952.

Personalidad en Hollywood
John Huston

"***TODOS EN HOLLYWOOD quieren ser lo que no son***", dijo el productor Gottfried Reinhardt a su director John Huston un día de 1950. "***Albert Band no está satisfecho con ser tu ayudante. Quiere ser actor. Los escritores quieren ser directores. Los productores quieren ser escritores. Los actores quieren ser productores. Las esposas quieren ser pintoras. Nadie está satisfecho. Cada uno está frustrado. Nadie es feliz***". No consta en el texto lo que Huston contestó, pero la respuesta obvia es que Reinhardt tenía mejor posición que su amigo para estar conforme y para ironizar sobre los disconformes. Antes que su padre Max Reinhardt, había llegado a Hollywood en 1932 para una breve visita, pero Ernst Lubitsch lo convenció para que se quedara, y Hitler, desde 1933, era otro argumento para no volver a Alemania. Así que se quedó en Hollywood, trabajó en Paramount y en Metro, ascendió como libretista y productor, presenció cómo su padre triunfaba artísticamente y fracasaba comercialmente con **Sueño de una noche de verano** (*A Midsummer Night's Dream*, 1935). Mientras Max Reinhardt intentaba inútilmente otro trabajo de realizador en Hollywood (nunca lo consiguió), el hijo ascendía jerárquicamente en la Metro, producía **El gran pecador** (*The Great Sinner*, Robert Siodmak-1949), y se esforzaba por darle a su amigo John Huston la oportunidad de ser el mejor director de la empresa. Ese ascenso supuso contemplaciones y concesiones al estudio más rígidamente comercial y menos audaz de Hollywood; recién cuando Dore Schary, egresado de RKO, se convirtió en Jefe de Producción en Metro, comenzaron a filmarse ideas audaces, casi siempre punteadas con el Visto Malo de Louis B. Mayer, vicepresidente a cargo del estudio, y renunciante en 1951. De no mediar Schary, nunca Reinhardt habría iniciado con Huston la filmación en 1950 de **Alma de valiente** (*The Red Badge of Courage*), sobre novela de Stephen Crane, film donde no hay estrellas femeninas, ni romance, ni un argumento lineal: es el documento íntimo de un soldado cobarde de la Guerra Civil norteamericana, convertido en valiente unas horas después, pero todavía el mismo hombre, "*igualmente confuso e irracional, como héroe y como cobarde*", según apuntara un cronista. Todo el film fue una larga batalla diplomática de Reinhardt para comenzar el rodaje, combatir la pesimista perspectiva en que lo miró todo el estudio, y arreglar después el resultado para que la empresa no se negara en definitiva a distribuirlo comercialmente. Debe reconocerse su habilidad diplomática y después anotar que Reinhardt se portó como un súbdito conformista, sugirió los cambios póstumos, no protestó cuando sus superiores hicieron ésas y otras modificaciones; meses después se convirtió en director de la Metro, palmeado por la empresa (**Invitation**, con Dorothy McGuire, Van Johnson, Louis Calhern). El hecho simplísimo es que Hollywood no está hecho para directores de talento sino para productores con visión e iniciativa y sentido comercial; la idea no es hacer marchar obras de arte concebidas por un creador, sino productos fabricados con cambiantes requisitos, dedicados a dar dinero, donde el talento es admisible mientras no incomode. Las excepciones son las mínimas: Chaplin trabajando solo con su propio capital, Joseph L. Mankiewicz trabajando con el apoyo de Darryl F. Zanuck (y ya lo abandonó), William Wyler trabajando primero con el apoyo de Samuel Goldwyn y después como su propio productor en Paramount. Las demostraciones de que el talento es secundario en Hollywood pasan a ser abrumado-

ras, e incluyen la decadencia parcial o definitiva (René Clair, Julien Duvivier, Fritz Lang, Alfred Hitchcock), la prostitución (Frank Borzage, William Dieterle, Mervyn LeRoy) y el alejamiento (Orson Welles).

CASI UN REBELDE. El caso de John Huston es el muy peculiar del desconforme que sigue trabajando, hace films de éxito comercial mediano, deja siempre la marca de su talento (incluso en sus errores), procura introducir una actitud personal, y con una sola excepción, no firma obras de encargo ajeno. Algunos observadores han coincidido en destacar su individualismo, causa y efecto de una vida aventurera. Su padre Walter Huston se divorció cuando John tenía siete años (1913); desde entonces John viajó con su madre, que era periodista y adoraba visitar Turquía; después se dedicó al boxeo, se enroló en la caballería mexicana, escribió relatos deportivos, convivió en New York con su padre, aprendió de teatro y de actores. En 1931 aparece en Hollywood como libretista de **La casa de la discordia** (*A House Divided*), dirigida por William Wyler, de quien se convierte en amigo personal. Después busca trabajo en Inglaterra, hace otros libretos en Hollywood, y en 1941 se convierte en director de Warner Brothers, donde hace tres films. Como combatiente, filma luego tres documentales para el Gobierno: **Report from the Aleutians** (1943) sobre la guerra naval en Alaska, **The Battle of San Pietro** (1944) sobre la guerra de Italia, y **Let There Be Light** (1945) sobre el trauma psíquico de los ex combatientes; las dos primeras fueron atemperadas en su crudeza por el Departamento de Guerra, y la tercera fue prohibida para toda exhibición pública, incluso en EE.UU.; ninguna de las tres fue exhibida en el Uruguay. Los tres documentales parecen indicar alguna rebeldía, pero ésta se acentúa con la vuelta a Hollywood. Filma **El tesoro de la Sierra Madre** (*The Treasure of Sierra Madre*, 1947) sin la entera aprobación de Warner Brothers y tan sólo con el apoyo del productor Henry Blanke (otro intermediario) y de su amigo Humphrey Bogart, que en una oportunidad se negó a colaborar si retocaban su papel y no lo dejaban exactamente como lo había escrito Huston. En 1948 filma **Huracán de pasiones** (*Key Largo*) y Warner Brothers corta varias escenas en las que Huston dice haber puesto la mejor sustancia del libreto. A principios de 1940 recibe de la Academia el Oscar por libreto y dirección de **Sierra Madre**, y en la ceremonia Huston declara en su discurso que "*si este Oscar fuera hueco y pudiera beber en él, brindaría por Henry Blanke*", quien hizo posible el film. La frase es un violento sarcasmo que Jack Warner escucha sin contestar, pero el conflicto ya está resuelto porque Huston se va de Warner; desde 1947 está asociado con Samuel Spiegel (alias S. P. Eagle), forma la empresa Horizon Pictures, y hace un film casi independiente, en el que seguramente influyó poco la distribuidora Columbia: es **Rompiendo las cadenas** (*We Were Strangers*, 1949, con John Garfield, Jennifer Jones) sobre la revolución en Cuba contra Machado. Desde este momento mantiene un doble lazo con Horizon y con Metro, estudio este donde filma **Mientras la ciudad duerme** (*The Asphalt Jungle*, 1950) y donde, entre tironeos varios y tremendos, comienza, en agosto 1950, **Alma de valiente** (*The Red Badge of Courage*). Cuando este film se termina, recibe de amigos y colegas los elogios más notables, Wiliam Wyler se declara admirado, y el público de dos exhibiciones, sorpresivas y de ensayo, prorrumpe en censuras y burlas. Estas son consideradas importantes, y preocupan a la Metro. Desde luego, Huston no se queda a modificar

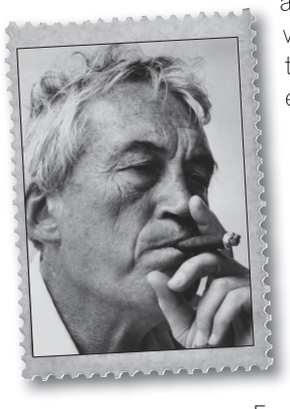
su film: con un desapego que también es notorio en otras zonas de su obra, deja la enfadosa tarea en manos de productores (Reinhardt y Schary), se va al África y comienza **La reina africana** (*The African Queen*, 1951) para su compañía Horizon, con Humphrey Bogart y Katharine Hepburn, sobre un asunto de aventuras en el que, aparentemente, inyectó su habitual ironía de situación y diálogo. Declara que quiere hacer dinero con el film, pero es sabido que no le sirve cualquier cosa para hacer dinero, y ya antes había comunicado a Louis B. Mayer que, contra todo plan, no le gustaría dirigir *Quo Vadis*. Oportunamente, Mayer lo había contado así: "*John Huston... Iba a dirigir Quo Vadis. ¿Qué quería hacer con la película? Nada de corazón. Su idea era tirar los cristianos a los leones. Eso es todo. Le rogué que cambiara sus ideas. Me apoyé en mis manos y rodillas ante él. Le canté* Mammy. *Le mostré el significado del corazón. Me arrastré ante él con manos y rodillas. ¡Ma-a-ammy! Con lágrimas. ¡No! Nada de corazón. Me AGRADECIÓ que le sacara la película*".

EL DESCUBRIMIENTO. En 1942, cuando John Huston se hizo notorio, no se podía suponer que años después se le vería lidiando con la Metro y rechazando películas en Technicolor. El promedio del cine americano era hasta entonces bastante rutinario como formulación dramática, aunque en los mejores casos mostró la profundidad y la emoción de que eran capaces Borzage, John Ford y William Wyler. Cuando Orson Welles rompió las reglas y narró su **Citizen Kane** desde varios puntos de vista, queriendo reconstruir como un puzzle la vida de un hombre, algunos espectadores creyeron que su fuerte personalidad habría de influir sobre otros jóvenes realizadores, e invocaron la presencia de Welles para saludar la aparición de John Huston y su **Halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941) un relato deliberadamente ambiguo y engañoso, donde no debe creerse en todo lo que se ve. El enfoque narrativo gozaba aquí simultáneamente de las ventajas de ser único y complejo. Por un lado, ninguna escena del film (exceptuada la rápida muerte de Jerome Cowan) omitía la presencia de Humphrey Bogart, detective particular, y nunca el espectador sabía más de lo que éste llegaba a averiguar. Por otro lado, todos los restantes personajes (Sydney Greenstreet, Mary Astor, Peter Lorre, Elisha Cook, Jr.) componían una banda criminal empeñada en capturar una joya de paradero incógnito, pero como cada uno de ellos era un ambicioso personal, la cadena engañosa, mentiras, disimulos y reticencias habrían confundido a más de un ajedrecista. El resultado dramático fue el de un continuo suspenso: en un sentido, el film procuraba la búsqueda de la verdad, y comprometía a su espectador en la aventura, suscitándole una atracción similar a la que, con otro planteo, hoy puede formularle **Rashomon**. Este intento filosófico, expuesto por las situaciones pero nunca por el diálogo, tenía asimismo un epílogo melancólico, y cuando la famosa joya llegaba por fin a manos de los ansiosos delincuentes (traída con afán por Walter Huston, no mencionado en el reparto, por humorismo), se descubría que la joya era falsa y que tanto empeño fue inútil. Con el tiempo se supo que Huston era afecto a terminar sus obras con una nota de frustración para sus personajes.

En los meses y años siguientes pudo efectuarse un análisis más atento de **El halcón maltés**, disuelto ya su golpe inicial. Quienes habían saludado en Huston a una personalidad revolucionaria como la de Orson Welles debieron disminuir su entusiasmo (también disminuyó Orson Welles), y comprobar que en Huston exis-

tía, no un creador potente, sino un artesano de solvencia, que elige con cuidado los temas ajenos, y los transcribe con una fuerza tranquila y sobria. El primer dato con que se atempera ese entusiasmo es la mera comprobación de que **El halcón maltés** aparece transcrito casi sin cambios, de la novela original de Dashiell Hammett. Los datos siguientes son la recolección de sus anteriores pasos como libretista, vinculado a Warner Brothers durante la más brillante época de la empresa (1935-1942) y colaborador de directores como Anatole Litvak, William Wyler, William Dieterle, Raoul Walsh y Howard Hawks, a casi todos los cuales superó más tarde. Pero aun como artesano sin creación propia, algunas características de Huston se mantuvieron desde **El halcón maltés** a su obra posterior, y pusieron su sello en cada film. En varios títulos reiteró su filosofía de la frustración forzosa; en todos se dedicó a un grupo de personajes concentrados parejamente en un problema, sin elegir entre ellos a un nítido protagonista; casi nunca tomó partido por alguno de los bandos que mostraba en conflicto.

LA ASCENSIÓN. A pesar del éxito que obtuvo **El halcón maltés**, la Warner Brothers no dio plenos poderes a su ex libretista, y lo mantuvo como director de obras ajenas. La primera fue una novela femenil de Ellen Glasgow, **Esta nuestra vida** (*In This Our Life*, 1942), planeada como vehículo para Bette Davis, Olivia de Havilland y George Brent; el libreto, afortunadamente, pertenecía a Howard Koch, que pone conciencia de autor incluso en lo que adapta. El film se prestigió en boletería por sus estrellas y por el desplante histérico (virtuoso y habitual) de su primera actriz, pero una observación más atenta pudo ponderar la pintura de ambiente, la sobriedad con que el film establece al principio los datos esenciales de su asunto, y, sobre todo, la anotación temprana y audaz de un conflicto racial: Bette Davis culpa a un negro (Ernest Anderson) de un crimen involuntario que ella cometió, y el film alterna la protesta digna de ese negro con la lenta y exitosa investigación del incidente.



El otro film, **A través del Pacífico** (*Across the Pacific*, 1942), hizo repetir a Huston la receta del film de aventuras, donde Humphrey Bogart destruye a los enemigos de EE.UU.; allí Mary Astor y Sydney Greenstreet figuraron para convencer a los distraídos de que esta segunda obra de un mismo equipo podía igualar al **Halcón maltés**.

Cuando Huston se incorporó a las fuerzas armadas, aportó a la guerra su capacidad cinematográfica; otro tanto hacían entonces Frank Capra, Wyler, Litvak y John Ford. Ninguna de las tres documentales de Huston fue exhibida en el Uruguay, y la crítica ha ponderado en ellas no sólo la objetividad documental y la virtud de montaje que caracterizaron a los similares de esa época, sino una condición poética y pacifista. Para el crítico Richard Griffith (en *The Film Till Now,* 1948) tanto **Report from the Aleutians** (1943) como **The Battle of San Pietro** (1944) son poemas cinematográficos, construidos no con palabras sino con una penetrante observación del detalle, no habiéndose igualado por director alguno la extraordinaria realidad de su descripción de la vida del soldado, cuya psicología era expuesta con apuntes de pura observación. Ambos films fueron aderezados por el Departamento de Guerra con comentarios verbales y variantes del montaje, en un esfuerzo por modificar su sentido esencial, pero aun con cambios cada film conservaba ese sentido, y seguía diciendo que la guerra es una afrenta al espíritu humano. Estas experiencias, y las producidas con otros directores, provocaron finalmente que el Departamento de Guerra descubriera o inventara dificultades militares, y cancelara la autorización para que Huston y otros independientes salieran a filmar libremente en los campos de batalla. La tercera documental de Huston, **Let There Be Light** (1945) mostraba la neurosis de los combatientes y los métodos empleados para curarla, con un enfoque que, según Griffith, era a un tiempo "científico y compasivo"; el film nunca fue exhibido públicamente, y el Departamento de Guerra lo suprimió por motivos "legales", aduciendo en algún caso que sería un espectáculo muy cruel para las poblaciones civiles, aunque, casualmente, era a ellas que estaba dedicado. Para una mejor comprensión de John Huston, esas tres obras parecen fundamentales: allí trabaja sobre una materia real, sin estrellas, sin presión de la boletería, y con presumible independencia.

LA VUELTA. Desde que Huston vuelve a Hollywood, algunas características se hacen constantes en su obra. Como persona, afirma su rebeldía ante Warner Brothers, que hostiliza su filmación de **Sierra Madre** (1947) y reduce su **Huracán de pasiones** (1948); luego funda su propia compañía, y se distancia de las directivas que Louis B. Mayer impuso como dogmas en Metro. Como pensador, y como hombre en situación social, replantea los conflictos del combatiente en **Alma de valiente**, los del excombatiente en **Huracán de pasiones**, y los del revolucionario en **Rompiendo las cadenas**; el protagonista de este último es el único personaje por quien parece tomar partido en toda su carrera, pero el mismo Huston observó después que el film "***fue escrito muy rápidamente y el protagonista no fue tan completamente fundamentado como hubiera sido deseable***". Como dramaturgo, Huston siguió gustando los atractivos de la anécdota policial y de aventuras, géneros populares a los que aportó una fresca y minuciosa observación, enriqueciendo su relieve psicológico, y manteniendo frente a sus personajes la imparcialidad de no repartir en dosis netas ni villanía ni virtud; aun en **Rompiendo las cadenas** se discute si la nobleza de una intención revolucionaria puede justificar la muerte de seres inocentes. La frustración final es también un motivo insistido: en **Sierra Madre** el oro en polvo es dispersado por el viento, en **Rompiendo las cadenas** un trabajoso túnel subterráneo termina por ser inútil; en **Mientras la ciudad duerme** el asalto perfecto es desbaratado por el azar; en **Alma de valiente** los esforzados héroes capturan finalmente una pared inservible, mientras la verdadera victoria es obtenida por otra división, en otro campo cercano, más allá de la montaña. Incluso en otro asunto original de Huston, **Tres desconocidos** (*Three Strangers*, 1945) dirigido por Jean Negulesco, la frustración final cubre a los tres ambiciosos protagonistas (Greenstreet, Lorre, Geraldine Fitzgerald), tendiendo un símil inevitable al precedente de **El halcón maltés.**

Pero en un director que no crea sino que adapta argumentos, esta característica común supone una selección deliberada del material, y al tiempo una fidelidad notable a la intención de cada autor. Se ha observado que **El halcón maltés** (sobre Dashiell Hammett), **Mientras la ciudad duerme** (sobre W. R. Burnett) y **La reina**

africana (sobre C. S. Forester) figuran entre las adaptaciones más fieles que el cine haya hecho sobre novelas; observación similar se formuló a **Alma de valiente** (sobre Stephen Crane), aunque deberá escrutarse el resultado luego de las modificaciones que Metro impuso posteriormente al film. En **Sierra Madre** curiosamente, el novelista Bruno Traven, que vive oculto y no se da a conocer, envió un emisario a Huston para asesorarlo en la adaptación; al poco tiempo, y tras un fecundo período de colaboración, Huston quedó convencido de que ese emisario era Traven mismo. Queda como excepción a esta regla de fidelidad la adaptación y minuciosa modificación de **Huracán de pasiones**, que en el texto teatral de Maxwell Anderson era ya una extensa conversación entre cuatro paredes; en la intención de Huston, ya que no en el film terminado, esta fue una obra con mensaje social, donde los gángsters se asimilan a los nazis, y donde los luchadores del Bien terminan por vencer a unos como antes vencieron a los otros. Esta renovación del tema a un planteo actual (la pieza es de 1939), y abundantes cambios de detalle, hacen muy curioso que Anderson dé carta blanca a Hollywood para alterar sus textos; incidentalmente, es muy asombrosa la distancia entre *Joan of Lorraine* y la ruidosa **Juana de Arco** (*Joan of Arc*, Victor Fleming-1948) que lo alegara como autor. Como adaptador, Huston parece más seguro cuando sintetiza situaciones y las transporta a imagen cinematográfica, que cuando agrega escenas para inyectar un sentido y subrayar problemas morales. Algún fragmento de **Sierra Madre**, parece forzadamente ampliado para subrayar la tesis, y buena parte de **Rompiendo las cadenas** es un discurso disimulado en diálogo sobre la lucha por la libertad. Las virtudes normales de Huston son, por el contrario, la reticencia, la anotación física de la conducta, la violencia ocasional, la explotación máxima de los datos externos de su asunto. Se mantiene fiel, en definitiva, a los elementos de la moderna novelística americana, y declara que W.R. Burnett (autor de **Scarface**, **El pequeño César**, **Altas sierras**, **Mientras la ciudad duerme**) parece escribir para él.

EL ESTILO. Un sagaz dictaminó una vez que William Wyler es un experto en relaciones humanas, y el concepto debe extenderse para un amplio campo dramático. El dictamen apropiado para Huston es el de que se muestra como un experto en algunas relaciones humanas, y las prefiere como tema de sus films; cuando incide en otras consigue menos virtud artística, si no el limpio fracaso. Su tema es, reiteradamente, el enfoque apretado, en tiempo y espacio, de un grupo de hombres en crisis, y todo lo que en ellos sea ambición, disimulo, maniobra, aparece expuesto con una mano maestra; cuando maneja emociones más nobles cae en el discurso o en la ineficacia. En ninguno de sus films hay una muestra completa de pasión, de ternura o de generosidad: la nobleza revolucionaria de John Garfield, en **Rompiendo las cadenas**, aparece pobremente trazada, y el principal reproche que formularon a **Alma de valiente** quienes se animaron a corregir el film, es justamente el de que no está bien expuesta la historia del protagonista, porque el proceso de éste (cobardía, recuperación) es interno en la novela, y Huston es sabio para desenvolverse con datos externos, pero no para aportar cuadros íntimos y teñidos de subjetivismo. Esta limitación figura reconocida y aun racionalizada en declaraciones ocasionales, en las que manifiesta su respeto por las novelas de origen, su negativa a dirigir con exceso a los actores, su indiferencia por discusiones sobre temas teóricos de estética, y su afecto por **El halcón maltés**, que es, seguramente, la obra más adecuada a su afán de realizador.

Cuando el tema se ajusta a cierto modelo, reiterado en casi todos sus films, Huston es un director excelente, y el contenido le dicta el estilo. El modelo es, como lo fijara una de sus cronistas, enfocar a "*un grupo de gentes cuyos motivos y ambiciones conflictuales marcan el curso del relato, y procuran una doble tensión, ya que sus actividades son habitualmente ilegales, y sus relaciones mutuas continuamente cambiantes*". El estilo muestra tendencia a trabajar siempre sobre el conjunto, con dos o más personajes en escena, y con alguna suerte de hostilidad entre ellos; no suele incidir en primeros planos, caracteriza a personajes por pequeños tics, enfatiza datos triviales (leer un diario, mirar una copa) para mostrar latente una tensión que estalla al minuto inmediato, o registra una frase del diálogo mostrando intencionadamente la imagen de quien la escucha. En sus mejores momentos expone en un plano largo, con muchos personajes incluidos, toda una síntesis de la posición dramática: en los instantes finales de **El halcón maltés**, con los diversos aventureros encerrados toda una noche, esperando la llegada de la joya, o en momentos de **Sierra Madre**, con los tres buscadores desconfiándose atentos, mientras fingen dormir en el campo, o en reiteradas escenas de **Huracán de pasiones**, donde el encierro forzado de secuestradores y secuestrados es tomado desde arriba, con una perspectiva a veces irónica de la tensión existente. Casi nunca elige un héroe: al igual que Wyler, prefiere la imparcialidad y el equilibrio para exponer las posiciones opuestas; en mayor grado que Wyler, además, se abstiene de inclinar al final sus preferencias, y es sintomático que casi todos sus films terminen con la frustración de los diversos intereses conjugados. Este desapasionamiento ha obstaculizado la expresión de las causas que alguna vez mostró preferir, y los revolucionarios de **Rompiendo las cadenas** carecen de toda solidez para el espectador. Pero ha servido en cambio para la mejor expresión de una escuela realista, en la que parezcan verdaderos no sólo el ambiente y el asunto (cosa que Hollywood logra con frecuencia) sino también el personaje y su conducta. Como héroe y como villano, Humphrey Bogart ha repetido clisés durante toda su carrera; como persona humana, con rasgos simpáticos y con rasgos reprobables, nunca Bogart ha estado mejor que en **Sierra Madre**; similarmente, la banda de delincuentes de **Mientras la ciudad duerme** aparece marcada por datos individuales, connotando que también los pistoleros son seres humanos, piensan en su familia, en las tierras de su infancia, en la vida limpia que postergan para mañana.

Una abundante experiencia de realismo cinematográfico parece demostrar que el sector que realmente importa es el de un realismo dramático, donde se valore con autenticidad el conjunto de fuerzas en juego; el ejemplo de Italia lo confirma así, y **Lustrabotas** (Sciuscià, 1946) y **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, 1948), ambas de De Sica, significan artísticamente mucho más que **Domingo de verano** (*Una domenica d'agosto*, 1950) y que **Las muchachas de la Plaza España** (*Ragazze di Piazza di Spagna*, 1952), donde Luciano Emmer muestra el incidente episódico, divertido pero trivial. A ese realismo dramático se dirige Huston con las limitaciones que Hollywood le impone, y aunque sólo en **Sierra Madre** ha podido calar en profundidad con las motivaciones de sus personajes, casi siempre ha obte-

nido una peculiar convicción para pintar, con ironía y crudeza, las mutuas relaciones de aventureros muy contemporáneos. Una parte del mundo es su territorio.

Bibliografía. En *The New Yorker*, mayo 24 y 31, junio 7, 14 y 21, 1952, consta un artículo largo de Lillian Ross sobre la filmación de **Alma de valiente** y diversas manifestaciones de Huston, el productor Gottfried Reinhardt, los ejecutivos Dore Schary, Louis B. Mayer y Nicholas Schenk, entre otros. Se han publicado crónicas valiosas sobre films de John Huston en *Time*, 2 febrero 1948, 2 mayo 1949, 19 de junio 1950 y 8 de octubre 1951; en *Sight and Sound*, noviembre 1950 y enero-marzo 1952 (en ambos casos por Gavin Lambert): en *Sequence* 7, 9 y 12 (por Peter Ericsson, Derick Griggs y Gavin Lambert). Existen artículos generales y reportajes de interés en *Cinema* nº 43 (por Giulio Cesare Castello), en *Sight and Sound*, enero-marzo 1952 (por Karel Reisz), en *Cahiers du Cinéma*, mayo 1952 (por Gilles Jacob), en el libro *The Negro in Films*, de Peter Noble, y en el libro *The Film Till Now*, de Paul Rotha y Richard Griffith.

Film, n.º 5, julio 1952.

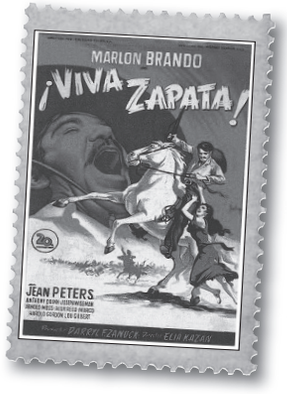
La revolución al alcance de Hollywood

¡Viva Zapata!

(Viva Zapata!, EUA-1952) dir. Elia Kazan.

A STEINBECK, ESCRITOR de izquierda, le hubiera gustado filmar la Revolución Mexicana, pero este proyecto, muy adecuado para el cine ruso de 1927, no era adecuado para Hollywood, que no puede hacer cine de masas, en un sentido genuino, ni puede embarcarse en semejante ideología. Así que Steinbeck se conformó con pintar a un caudillo de la Revolución Mexicana, contando con la ventaja dramática de que ese personaje era un embanderado y un viril, y con la otra ventaja de que Zapata fue, para varios historiadores, una intención noble, en medio de jefes aprovechados y ambiciosos. Este acuerdo entre Steinbeck y el productor Darryl F. Zanuck derivó en un compromiso: pintar la revolución como una protesta contra el latifundio, pero sin incitar a los públicos a la rebelión; pintar a un hombre como figura dominante, pero sin cometer el error histórico de atribuir un hecho colectivo y social a un solo individuo; hacer de Zapata un protagonista simpático, impuesto, pero sin atribuirle una visión política y social que seguramente no tuvo; decir que esta Revolución, como otras, incurrió en el pillaje, en el desvío de las finalidades iniciales, pero no coartar la inclinación por el pueblo que Steinbeck, por vocación o por demagogia, suele incluir en sus obras; enunciar la filosofía de que el poder corrompe, pero no mostrar como corrupto a Zapata sino a sus subordinados y a sus rivales.

CONFLICTO. Las consecuencias de este compromiso afectan tanto a la circunstancia social representada como al personaje que la protagoniza; alguna frase oportuna, el escamoteo de un hecho, el proceso de causa y efecto para el drama, apartan al film de su más riguroso planteo. No aparecen aquí los terratenientes contra quienes se hace la revolución, y ésta resulta privada de un enemigo visible, con lo que el conflicto resulta parcialmente expuesto. El caso era similar en **Viñas de ira**, otra insólita e histórica protesta de Steinbeck y Zanuck contra el latifundio, pero por lo menos aparecían los tractores enviados para derruir las chozas campesinas, y el desenfoque se ajustaba prontamente porque la atención se desplazaba a la familia Joad y a su peregrinaje por los caminos. Aquí en cambio no hay campesinos expulsados de sus tierras, sino una referencia verbal a ese despojo; no hay un impulso revolucionario que contagie colectivamente el campesinado, sino una fidelidad a un caudillo rebelde, poco explícito en ideas sociales. El film no hace sentir la Revolución.



PERSONAJE. La pintura de Zapata omite asimismo alguna de sus características, o las transfiere muy deliberadamente a otros personajes; de una figura poco conocida, y sujeta a la controversia de historiadores, prefiere datos favorables. Omite informar que fue militar entre 1900 y 1910, con lo que al presentarlo como un indio humilde deja subrayado más tarde su talento de pensador social, de político y de estratega; omite señalar que en el territorio de Morelos se formó una gobernación autónoma, que el caudillo adiestró una feroz Legión de la Muerte, que alguno de sus decretos instauraba el amor libre, y que Zapata impulsó una reforma agraria, basándose en un proyecto conocido como Plan de Ayala, que probablemente le ayudaron a comprender, porque el caudillo era analfabeto. Desde luego, el film señala que Zapata se negó a aceptar las tierras con que Madero quiso premiar sus triunfos militares; por otro lado, omite el pillaje cometido por sus fuerzas (no hay un solo incendio, una sola ferocidad), o lo adjudica, en escena muy tranquila y teatral, a un hermano del caudillo (Anthony Quinn) que ciertamente muere después de admitir sus villanías. Al interpretar su personaje central con un galán apuesto, Marlon Brando, el film contraría también a por lo menos un historiador ("***Su tez es oscurísima, sus rasgos toscos, su aspecto feroz***" señala un texto). Y al hacer actuar a su personaje por provocación previa, y hasta por legítima defensa, tiende a vindicar su figura. En dos escenas simétricas Zapata reclama al presidente Porfirio Díaz que se devuelvan las tierras a los campesinos y, más tarde, atiende como caudillo triunfador a otros campesinos que formulan idéntica reclamación; en ambas opuestas posiciones aparece bajo una luz favorable, atento al clamor popular. Varios de los desvíos con que el film expone su asunto deben atribuirse a la presencia de un personaje ficticio, que el reparto denomina como Fernando y que en el film permanece anónimo. Este personaje (Joseph Wiseman) queda engalanado con el primer impulso revolucionario, es el que ordena cortar las líneas telegráficas, síntoma inicial de la sedición, es el disciplinario estricto, que no perdona el error de los camaradas (por traición muy discutible, hace ajusticiar al mejor amigo de Zapata), declara no ser "***amigo de nada excepto de la lógica***", y, desde luego, termina por proponer finalmente el

asesinato del propio Zapata, cuando entiende que éste llega a ser una figura contrarrevolucionaria. Este intelectual vestido de negro sirve en el film para absorber y restar a Zapata los rasgos de posible antipatía pública, para llevar adelante los fines revolucionarios, sin meditación en los medios, y para sustituir o informar circunstancias históricas más complejas y vastas que una actuación individual. En la versión estrenada faltan aproximadamente diez minutos del metraje declarado en EE.UU., y no es posible saber si los fragmentos omitidos por mano anónima incluyen algún rasgo más humano y convincente de ese personaje; tal como allí figura, es un comodín de Steinbeck para mandar decir lo que no puede adjudicar a Zapata (Los otros fragmentos omitidos parecen incluir, hasta donde lo informa un argumento publicado en EE.UU., diversas escenas de melodrama, que no afectan esencialmente al contenido, aunque probablemente afecten la continuidad).

MÉRITO. Toda discusión sobre el sentido de la obra, y sobre los recursos utilizados para expresarlo, no debe perder de vista el hecho fundamental de que una película de Hollywood no puede atacar a los terratenientes, vindicar a la causa revolucionaria, o preferir los gobiernos de caudillos al concepto de un gobierno estable y democrático; no es casual que el diálogo agregue dos artificiales líneas de elogio al régimen de gobierno americano. Si en trozos de este film se finge que fue individual una causa colectiva, y si aparecen moderados o embellecidos los rasgos de Zapata, ese resultado parece preferible a la total abstención, porque la prescindencia de temas comprometidos, la preferencia por un plan de olvidable entretenimiento, motivó el retroceso de Hollywood frente al cine europeo. Estas audacias limitadas y controladas son útiles al progreso del cine americano, como es útil también la escuela neorrealista, aunque se limite al género policial, y las alusiones a conflictos raciales, aunque nunca se hayan expuesto a plena luz.

FORMA. La mayor parte de las escenas que informan el origen, el curso y las resultancias de la Revolución están formuladas en diálogos muy explícitos, y derivan de la experiencia de Elia Kazan como director teatral y de la preferencia literaria de John Steinbeck, que escribe frases efectistas. Al principio aparece un personaje que informa, servicialmente, "***Traigo noticias de Madero, el jefe de la lucha contra Díaz***"; por el medio hay conversaciones muy concentradas entre Zapata, Madero, el Gral. Huerta, Pancho Villa y otras figuras menores; hacia el final Zapata obtiene de sus lugartenientes la promesa de que si él muere seguirán su obra (aunque la escena, hábilmente, no dice con claridad qué obra). En una película que impresiona por su cantidad de acción, resultan ser fundamentales las escenas de teatro, en las que reside todo el tema; asimismo, es especialmente penoso que Steinbeck, que ya había escrito la frase "***Seremos eternos porque somos el pueblo***" (en **Viñas de ira**), reincida ahora con frases como "***la tierra es como la mujer; es duro saber que ya no es tuya***", o, después, "***Así es como cambian las cosas; lentamente, a través del pueblo***". A esta literatura habría que agregar aún las escenas de cortejo y reflexión entre Marlon Brando y Jean Peters, que incluyen un lastimoso recitado de proverbios populares, y una obvia discusión sobre si Zapata se debe a su mujer o a su causa. La gran cantidad de acción aparece como un complemento no esencial de esos trozos teatrales, pero es en cambio tan abundante, tan virtuosa de cámara y de ritmo, que

ha satisfecho a un numeroso público, ajeno por cierto a la Revolución Mexicana y a su situación histórica. Veloces galopes de campesinos y de soldados, ametralladoras que barren el campo, lazos que las arrebatan, estrepitosas caídas por las laderas, exploraciones por las montañas, con gritos que resuenan a la distancia, son motivos continuos para que cámaras y micrófonos mantengan una continua tensión, y construyan un cine al aire libre, dando la sensación muy auténtica de que allí se debatió la revolución. En un caso, además, la acción es esencial al asunto, cuando Zapata es llevado por la policía, y, de ambos lados de la carretera, se incorporan campesinos a la caravana, consiguiendo su liberación; es probablemente la única escena que junta un sentido a un movimiento, y que crece con una legítima progresión dramática. La experiencia cinematográfica de Kazan, aunque viciada siempre de una formulación teatral para el nudo de sus asuntos, mejora visiblemente en su manejo de la acción secundaria, que era nula en **La luz es para todos** (*Gentleman's Agreement*, 1946), escasa en **Crimen sin castigo** (*Boomerang!*, 1947), tímida en **Lo que la carne hereda** (*Pinky*, 1948) y valiosa en **Pánico en las calles** (*Panic in the Streets*, 1950). Computado el mérito que corresponda al fotógrafo Joe McDonald, algunos fragmentos de **¡Viva Zapata!** deben incluirse entre el excelente cine de acción que Hollywood sabe producir, y aluden, indirectamente, por inferencia, a los términos de cine de masas en que cabía enfocar casi todo el tema.

En el personaje central, Marlon Brando da lo que Paul Muni dio en su época: una cuidadosa composición física, una actitud de sinceridad y de identificación. Como el libreto le obliga a ser, sin embargo, una personalidad pasiva o callada, resulta muy discutible que este personaje pruebe su talento de intérprete, más evidente en otras labores.

Film, n.º 7, septiembre 1952.

Con novedad en el frente

Censura en el Uruguay

EL URUGUAY ES UN PAÍS de legislación muy liberal, y no existe en él otra censura cinematográfica que la posterior que pueden (y no suelen) ejercer los Municipios de sus 19 Departamentos, y que la previa visación otorgada o negada por el Consejo del niño para espectadores que no han cumplido 18 años de edad. En una ocasión histórica algunos ciudadanos católicos urgieron a la Intendencia Municipal de Montevideo para que prohibiera la exhibición de **La ronda** (Max Ophüls, 1950), por presunta pornografía. El incidente originó, en mayo 1951, un prolongado debate en el Senado (que no era jurídicamente competente en la materia), una intervención de autoridades judiciales (que no prosiguieron las actuaciones) y otro debate en la Junta Departamental (que supervisa la actuación de la Intendencia Municipal, y aprobó lo actuado por ésta). Ha existido alguna confusión sobre si el

Municipio prohibió o no ese film: la verdad es que la empresa lo retiró voluntaria y quizás temerosamente de la cartelera, tras un acuerdo con el Municipio, sin que éste dispusiera la prohibición, la que probablemente habría involucrado un pleito considerable por lesión de derechos. Uno de los resultados del incidente fue que en las actas del Senado (15 de mayo 1951) se dejara constancia, por un Senador católico, de que quienes favorecían la exhibición de **La ronda** eran "*las fuerzas disolventes que quieren echar abajo a la sociedad, tratando de conmover y desintegrar la familia, que es la base primaria de la sociedad*"; entre los involuntarios ayudantes de esas fuerzas disolventes se incluyen, con tres excepciones, los directores de todos los diarios de Montevideo, que defendieron una posición liberal, y se incluyen también los Jurados de diversos certámenes cinematográficos mundiales, comprendido el Jurado Oficial, nombrado por el Gobierno, del Primer Festival Cinematográfico de Punta del Este (marzo 1951), que premió a **La ronda** como la mejor película francesa allí presentada; los films alegadamente inferiores incluían **La bella y el diablo** (*La beauté du diable*, René Clair), **Recuerdos perdidos** (*Souvenirs perdus*, Christian-Jaque), **Orfeo** (*Orphée*, Jean Cocteau), **Diario de un cura rural** (*Journal d'un curé de campagne*, Robert Bresson). Otros resultados del incidente fueron el clamoroso éxito público de **La ronda** durante los últimos días de exhibición en el cine de estreno, su reposición en otros cines durante los meses siguientes, y el planteamiento público y oficial del gran tema que es la censura cinematográfica. En julio 1951 la Intendencia Municipal, con amplia perspectiva, tomó documentada nota de las insuficientes normas legales y reglamentarias que se aplican a la materia, y de la contradicción existente entre quienes defendían prohibiciones y quienes defendían la libertad de expresión artística, *"criterios tan dispares sostenidos por personas de amplia cultura y rígida moralidad, unas y otras igualmente dignas del máximo respeto y consideración".* Entonces nombró una Comisión Especial Honoraria para que preparara un proyecto de reglamentación, coordinando y sugiriendo las normas a aplicar; esa Comisión fue integrada por representantes de la Junta Departamental, Facultad de Humanidades, Consejos de Enseñanza Primaria y Secundaria, Facultad de Derecho, Ateneo de Montevideo, Círculo de la Prensa, Asociación de la Prensa, Cine-Club, Cine Universitario y Teatro Universitario. En setiembre 1952 esa comisión se expidió con un proyecto, que pasó a estudio de la Junta Departamental de Montevideo, y que luego podrá ser emulado en el resto del país. Allí se dispondría: 1º) la prohibición de exhibir, entre otras, las películas "*ofensivas a la moral y las buenas costumbres*"; 2º) la propaganda, engañosa o veraz, sobre aquellas características de los films; 3º) la especial consideración del valor artístico que puedan tener las obras enjuiciadas; 4º) las penalidades a las salas exhibidoras, que incluyen el cierre por períodos de siete a treinta días, y la multa por importes de cien a quinientos pesos; 5º) la formación de una nueva Comisión para asesorar, en forma permanente, a la Inspección Municipal de Espectáculos Públicos.

El proyecto se abstiene, razonablemente, de todo pronunciamiento sobre cuándo una película es o no pornográfica; éste es un problema de apreciación que puede diferir para cada obra y para cada observador, sin que sea posible la anticipada reglamentación. Traslada el dilema al énfasis que el mismo exhibidor haga de su film: si la propaganda insinúa que la obra es obscena, al Municipio le cabe prohibir la exhibición, y si la propaganda es engañosa el Municipio castiga una mentira y una especulación comercial. En este único e indirecto sentido se instala la censura previa, tomando como base lo que el exhibidor sostenga anticipadamente; por otros conceptos, la censura es posterior. Desde luego, las empresas cinematográficas han iniciado su resistencia al proyecto: donde cabe un margen de error para apreciar el sentido de una obra y de su publicidad, se aplican sanciones severísimas, y donde un gasto de propaganda está condicionado al éxito inmediato del film, se hace posible, sin debida advertencia, que la empresa incurra en el gasto pero no pueda efectuar el estreno. El problema consiste, así, en apreciar la publicidad cinematográfica.

Durante 1952, y en un grado mayor que el alcanzado en cualquier fecha previa, la propaganda publicada en los diarios ha alarmado a los articulistas de los mismos diarios (Dirección versus Administración), y ha movido a algunas damas a recoger firmas para solicitar medidas extraordinarias. En conversaciones privadas algunos exhibidores suelen admitir que se han producido excesos en esta materia, si bien creen que son sus competidores los excedidos. "*El sexo implacable atraía como la fascinación de la serpiente y destruía al conjuro de un recuerdo de sangre*" dice un aviso de **El lobo de la montaña** (julio 21). "*Lo que el cine puede y debe ser: latigazo, caricia, poesía, sensualismo, mensaje y conquista*", postula otro aviso de **Los siete pecados capitales** (agosto 16). "*¿Cómo imagina Ud. que eran las bacanales romanas?*" pregunta un aviso de **Ok Nerón** (setiembre 14). Otras películas hacen decir otras cosas; la idea general es convencer al espectador de que nunca verá espectáculo más excitante que el recomendado. Casi siempre esa publicidad desvía deliberadamente el tiro, y el film no responde, en esencia o en grado, a la expectativa que se propone crear. Un aviso de **¡Viva Zapata!** (setiembre 14) toma a Marlon Brando con el torso desnudo, y a Jean Peters de espaldas, en ropas más bien íntimas; al lado se transcribe el diálogo: "*Josefa-¡el hombre es fuego!; Zapata-¡la mujer lo aviva!*". Quienes vieron el film saben que el redactor aviva un fuego inexistente; es un film de acción, sobre la Revolución Mexicana, con ningún erotismo. Pero el diálogo pertenece realmente al film, y la composición del aviso fue realizada ya en EE.UU.; la empresa exhibidora uruguaya se limitó a la transcripción y quizás a la traducción, aunque procuró no aclarar que el tal fuego del diálogo es, elaborado por la metáfora, el impulso revolucionario de Zapata. Similarmente, en **Los siete pecados capitales** aparece durante una escena (siete segundos) una mujer semidesnuda, aunque no ciertamente en el episodio titulado ***La lujuria***; sin embargo, en mucha publicidad del film, y especialmente en los carteles colocados en el cine, se incluía esa figura, estilizada, púdica, con un largo y estratégico cabello. Es contra tales recursos publicitarios que quiere atacar el proyectado Decreto de la Junta Departamental, prohibiendo que estos alegados méritos o atractivos de cada film aparezcan en la propaganda periodística, en carteles, volantes o cualquier otro medio de difusión. Algunos observadores señalan:

1º) Resulta muy discutible la competencia municipal para prohibir que aparezca en los diarios un texto o un grabado de cualquier índole. No puede sancionar a las empresas periodísticas, y si lo que procura es sancionar a las empresas cinematográficas, la redacción adecuada sería *"Se prohíbe la exhibición de aquellos films en cuya propaganda se anuncie..."*, etc.

2º) Un criterio de mera aplicación de la verdad, con compulsa de los datos ciertos o falsos que utilice la propaganda, deriva en la incertidumbre. La publicidad

aseguraba que **Rashomon** tuvo un premio a la fotografía en el Segundo Festival de Punta del Este (falso: se otorgó una mención especial al film, en su conjunto), y que **Umberto D***.* conquistó el Liber del mismo Festival (falso: no había premios, sino menciones de un extraoficial Jurado de la Crítica). Estos dos casos, que no comprometen ninguna perspectiva erótica, pueden ser marcados por la oficina municipal, debidamente informada, como publicidad engañosa e indeseable, aunque los films sean excelentes, como lo son. Pero es difícil averiguar qué se hace con la mencionada publicidad de **¡Viva Zapata!** o de **Los siete pecados capitales** o de cualquier otro film que permita transcribir una parte como si fuera el todo.

3º) Un criterio interpretativo sobre la malicia de la propaganda supone riesgos aun mayores. A cualquier crítico cinematográfico le parecería intolerable (e inconstitucional) que ninguna autoridad del país le impidiera decir que **Manon***,* **El diablo y la dama***,* **Éxtasis** o **La mujer del panadero** cuentan argumentos en que el adulterio importa y la sensualidad también; no se ve cómo esos conceptos pueden ser prohibidos, sin embargo, cuando quien los firma es la empresa cinematográfica que pueda exhibir esos films. Los cuatro títulos son, desde luego, obra de artistas, con un prestigio estético junto a todo alegado desprestigio moral. No es obviamente contra ellos, sino contra un material inferior y bastardo, que se dirigen los esfuerzos de los moralistas y las intenciones del proyectado decreto; entre los fundamentos de éste, uno de sus redactores había señalado, con justeza, que no debería considerarse el valor artístico de la obra sino, con más precisión, su intención artística, lograda o frustrada. Pero ésta es una labor de expertos, que suelen diplomarse a sí mismos, que suelen estar desacordes entre sí (como en **La Ronda**) y que pueden creer, quizás con acierto, que no sólo **Manon**, sino toda la obra de su director Clouzot, es la de un talentoso amoral. Muy obviamente, el arte no se hace con buenas intenciones, y entre los malintencionados de talento el cine ha reclutado a algunos de sus creadores (Lubitsch, Jacques Feyder, Jean Vigo, Buñuel) que algunas veces no han tenido ni intenciones nobles ni obras conseguidas. La invocación del arte suele falsear el problema y darle un énfasis petulante que no debe tener; la censura ya es peligrosa si prohíbe o limita la crónica adulta de problemas sociales y humanos, con o sin valor estético. Una tendencia al realismo ha sido ponderada, durante los últimos años, en films de diversas procedencias, como reacción al artificio y la falsedad de enfoque que son frecuentes y aun normales en cine; no son claros los límites entre el realismo y la indecencia, ni es probable que sean nítidamente fijados por una obra de ficción dramática.

Los partidarios de alguna clase de censura pueden alegar que la imperfección teórica de todos los reglamentos no debe ser un obstáculo para la existencia de algún reglamento, y pueden agregar que el cine es una fuerza tan importante sobre la juventud mayor de 18 años, que es necesario canalizarla y evitar los perjuicios presuntos sobre el espectador. Quienes piensan así creen, también, que en manos de administradores sensatos y equilibrados un reglamento tendrá beneficios para la moral sin acarrear perjuicios para la libertad de expresión y recepción artísticas. Este argumento se caracteriza como inestable: un Intendente Municipal, un Director de Espectáculos Públicos, pueden ser hoy personas sensatas y ser sustituidos mañana por moralistas rigurosos, y aun hoy pueden ser presionados extraoficialmente por la prensa, por otros gobernantes u otros funcionarios, sin que, eventualmente, esa presión pueda ser disminuida por críticos cinematográficos. Producido ese extremo, un Reglamento tentador, que autoriza a prohibir películas, cerrar salas y aplicar multas, puede acarrear el error, y los perjuicios de este error pueden ser mucho más graves que los males que se quisieron evitar; pleitos aparte, no faltará la empresa que proceda a suprimir una escena para hacer aprobar un film, ni se podrá detener la repercusión exterior de una medida que alguien crea reaccionaria en un país que muchos creen liberal.

"La única prohibición razonable es la de prohibir las prohibiciones", escribió un audaz cuando se discutía **La ronda**. El público tiene casi siempre el cine que se merece, y cuando no lo tiene esa carencia se debe más a una estructura económica e industrial que a la malicia de unos pocos empresarios, bastante sujetos a la producción real (aunque alguna observación cabe formular a sus selecciones). El público que aspira a ver películas sensuales suele ser desilusionado después que pagó su entrada; esta cadena no es infinita, y deriva en un escepticismo general, con lo que la propaganda maliciosa se tiende su propia trampa. El cine erótico es, a pesar de tanto ruido, curiosamente escaso (y prácticamente nulo en EE.UU. e Inglaterra); sería interesante averiguar si alguien fue más perverso, más antisocial, más lobo feroz, después de haber tragado una subida dosis, con los sosos intervalos de práctica. Más perjudicial que ese cine resulta ser, hasta donde llega la experiencia, el ruido que los moralistas hacen a su alrededor, garantizando así el éxito increíble de **La ronda**, de **Un solo verano de felicidad**, de **Manon**, y conquistando para sí mismos la fama de celosos reaccionarios que realmente no se merecen: son militantes de su nobleza, pero quedan descaminados al simplificar y enfatizar un terreno complejo y enorme.

El cine no debe ser medido con una sola de las muchas reglas que le son aplicables: ni el sórdido interés de empresas productoras y exhibidoras, ni el irrealismo utópico de algunos de sus artistas, ni el celo de los moralistas, ni la corta perspectiva del promedio de sus públicos, ni el nacionalismo de algunos de sus países productores ni, ciertamente, el juicio personal, inseguro e indocumentado, de uno solo de sus críticos. El juego libre de fuerzas, con acciones y reacciones, ha sido hasta ahora su variable camino, y los artistas temen a los productores, los exhibidores temen a las autoridades, las autoridades temen a los públicos, y los públicos suelen perjudicarse con su ignorancia o su incertidumbre. Para beneficio general, el mejor camino es el de la mejor información, pero los diarios no quieren mucha crítica cinematográfica porque temen perder a los avisadores, sin ver que son las empresas cinematográficas las que no pueden perder la colaboración de los diarios.

Para las muchas variantes de una discusión sobre la censura y moralidad, una de las más agradables es la de especular qué ocurriría si cada diario supiera decir, cada día, cuál es la sustancia real de cada película, sin sujetarse a nadie más que a la cultura, la inteligencia y la buena fe de un cronista, quien hasta podría visar la publicidad. Sólo parecerían inmorales las películas que realmente lo fueran, y aun éstas lo serían sin mucho ruido; la tranquilidad llegaría a las autoridades y a los moralistas, y la guerra no tendría lugar.

Film, n.º 8, octubre 1952.

Títulos citados

Diablo y la dama, El (*Le diable au corps*, EUA-1947) dir. Claude Autant-Lara; **Éxtasis** (*Ekstase*, Austria-1933) dir. Gustav Machatý; **Lobo de la montaña, El** (*Il lupo della sila*, Italia-1949) dir. Duilio Coletti; **Manon** (Francia-1948) dir. Henri-Georges Clouzot; **Mujer del panadero, La** (*La femme du boulanger*, Francia-1938) dir. Marcel Pagnol; **Ok Nerón** (*Ok Nerone*, Italia-1951) dir. Mario Soldati; **Rashomon** (Japón-1950) dir. Akira Kurosawa; **Siete pecados capitales, Los** (*Les sept peches capitaux*, Francia / Italia-1951) dir. J. Dréville, Y. Allégret, C. Rim, R. Rossellini, E. De Filippo, C. Autant-Lara y G. Lacombe; **Umberto D.** (Italia-1952) dir. Vittorio De Sica; **Un solo verano de felicidad** (*Hon dansade en sommar*, Suecia-1951) dir. Arne Mattsson; **¡Viva Zapata!** (EUA-1952) dir. Elia Kazan.

Producción independiente en Hollywood

Stanley Kramer

KRAMER NO ES UN ARTISTA ni un filósofo, no ha conseguido hasta ahora una sola película que pueda ser llamada obra de arte, no ha hecho constar su nombre como director ni libretista ni fotógrafo. Quienes sólo examinan el cine en sede estética pueden olvidar el nombre Kramer sin afectar las teorías cinematográficas que formulen; lejos de Chaplin, Flaherty, Eisenstein, Griffith y René Clair, la obra de Kramer es la de un productor moderno, con cinco años de una actuación más gobernada por el dinero que por ningún impulso vocacional. Sin embargo, casi todos sus films han obtenido elogios parciales de la crítica, y alguno (**Muerte de un viajante** o **Death of a Salesman**) se ha hecho notar en Venecia; por otro lado, Hollywood ha tomado debida nota de que Kramer consiguió costos bajos, resultados altos, tiempos mínimos, eligiendo temas con cierta audacia y ensayando intensivamente todo el film antes de rodar la primera de sus escenas.

La misión del productor resulta una de las más ignoradas y peor entendidas por el público. Para el profano, el productor se identifica con un pasivo capitalista que coloca el dinero y cobra los beneficios o, en un grado más avanzado, con un industrial que calcula costos, tiempo e índole de la inversión, materias primas necesarias, y contratos que le garanticen cierta ganancia. Desde luego, el productor hace mucho más, y en una industria compleja como la de Hollywood, debe ser un capitalista pero también un gerente, un estratega, un coordinador. Las películas no se ruedan en el orden cronológico en que aparecen en la pantalla; suelen concentrarse primero los fragmentos de determinados escenarios, para poder derruirlos y levantar otros; pueden agruparse los fragmentos en que interviene cierto intérprete, porque antes y después de determinada fecha no se podrá contar con él; hay que entenderse con algunas necesidades del estudio, con algunos requerimientos de la censura (Código de Producción), con diferentes criterios sostenidos por libretistas, directores o fotógrafos, con elementos imprevistos en el plan de filmación, o con el costo insólito de los que estaban previstos. Todo ello requiere coordinación y aun sabiduría; cuando se

trabaja en una gran empresa, con departamentos que se ocupan de argumentos, de escenarios, de iluminación y de montaje, la tarea se simplifica, pero el resultado es más rutinario y opaco; cuando se trabaja en pequeños grupos, con una idea de algún brillo o audacia, el productor queda obligado a estar en todos lados y a prever lo imprevisible. El mismo Kramer señala que el comienzo de cada una de estas empresas fuerza a empujar tratos simultáneos, consiguiendo el dinero, la obra, la estrella, el estudio y el tiempo, y sabiendo que si se rompe uno cualquiera de esos hilos no tendrá otra salida que soltar los otros. El productor independiente, dice, "***es como el artista de hace tres o cuatro siglos, que ocupaba la mitad de su tiempo en elegir y mezclar colores, fabricar sus propios pinceles y marcos, estirar sus telas***".No puede hacer comedias musicales que le den dinero con el que experimentar después, porque eso mismo lo hacen mejor los grandes estudios, y competirles es suicidarse; tampoco puede hacer un experimento que sea un globo de ensayo, porque no podrá aguantar la pérdida. "***Para hacerse un lugar propio, dice Kramer, tiene que agregar algo a la producción de la industria; no puede ser un eco menor de lo que sus mayores están haciendo mucho mejor que él***."

HOLLYWOOD DE POSTGUERRA. No se concibe a Hollywood filmando **Y se hizo justicia** (*Justice est faite*, Cayatte-1950), **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, De Sica-1948) o **Los olvidados** (Buñuel-1950). La ausencia de talento no puede ser una adecuada explicación, porque la inteligencia no se reparte por zonas; una mejor explicación es la de que Hollywood no puede prescindir de estrellas, o no puede producir películas para un nivel superior que el promedio de los públicos; el resultado es que no puede apoyar la iniciativa individual de algunos de sus creadores como suele hacerse, aun con fracaso comercial, en el cine europeo. Algunos audaces han experimentado sin embargo en el cine americano, y aparte de un movimiento de vanguardia (apenas conocido fuera de EE.UU.), ha habido quienes introdujeron en Hollywood otras fórmulas de éxito que las costosas superproducciones. Los films resultantes no descartaban por cierto la perspectiva del beneficio comercial, pero poseyeron originalidad de tema, sobriedad de realización, economía general de plan. Mientras fue director de producción de RKO (hasta 1948) Dore Schary se prestigió con **Encrucijada de odios** (*Crossfire*, 1947, de Edward Dmytryk), **Sendas torcidas** (*They Live by Night*, 1948, de Nicholas Ray), **La ventana** (*The Window*, 1948, de Ted Tetzlaff), **El luchador** (*The Set-Up*, 1948, de Robert Wise); posteriormente, como director de producción en Metro Goldwyn Mayer, hizo **Pasiones humanas** (*Acto f Violence*, 1948, de Fred Zinnemann), **Crisis** (1950, de Richard Brooks), **El misterio de la playa** (*Mystery Street*, 1949, de John Sturges), **La calle de la muerte** (*Side Street*, 1949, de Anthony Mann). Por otro lado, los estudios Enterprise dieron a Metro Goldwyn Mayer la distribución de algunos títulos muy notables: **Codicia** (*Caught*, 1948, de Max Ophuls), **Carne y espíritu** (*Body and Soul*, 1947, de Robert Rossen), **La fuerza del mal** (*Force of Evil*, 1948, de Abraham Polonsky); en todos ellos el productor fue

Bob Roberts. Pueden agregarse otros nombres: Robert Rossen como productor de **Destino de fuego** (*The Undercover Man*, 1949, de Joseph H. Lewis), Louis de Rochemont como productor de **Linderos perdidos** (*Lost Boundaries*, 1949, de Alfred Werker), Mark Hellinger como productor de **La ciudad desnuda** (*Naked City*, 1948, de Jules Dassin). Estos y otros títulos tienen, por sobre diferencias individuales, algunos rasgos comunes: realismo de ambiente, asuntos policiales, economía de narración, sentido documental, algún apunte de intención social. Todos deben algo a la técnica del mejor cine americano de acción (1933/39) y a la influencia o la competencia del cine europeo de post-guerra; todos son imperfectos como obras, pero ilustran con abundancia un buen momento del cine americano.

LA REVELACIÓN KRAMER. Cualquiera de esos productores, y ciertamente algunos de sus directores, libretistas y fotógrafos, podría merecer un análisis más minucioso; si Stanley Kramer ha merecido los honores de artículos especiales en Inglaterra, en Francia y en el mismo Hollywood, es porque su grupo de producción se ha mantenido más tiempo, porque los estudios grandes han emulado sus prácticas, y porque Kramer llegó al triunfo de albergarse en una empresa (Columbia) sin perder su iniciativa y su independencia. Antes que Kramer comenzara a producir (mayo 1947) había martillado clavos para construir escenarios, había sido teniente en la guerra, había ingresado a un estudio mayor donde colaboró en documentación para diversos libretos y, sobre todo, había pasado tres años en un cuarto de montaje, "***donde aprendió la locura de rodar material que nunca habría de llegar a la pantalla***". En 1947 se asoció con un ex agente de publicidad, George Glass, y con un capital total de $ 25.000 tomaron opciones para filmar treinta cuentos cortos de Ring Lardner. El primer film, **So This Is New York** (dir. Richard Fleischer), financiando con préstamos, promesas, salarios diferidos, convenios para la distribución, incluyó a un comediante de radio, Henry Morgan, y a estrellas de poca importancia comercial (Dona Drake, Virginia Grey), Hugh Herbert, Rudy Vallee, Leo Gorcey); debió rodarse con sacrificio de algunas costosas ideas iniciales, pero se mantuvo fiel, según un cronista, al espíritu del cuento original de Lardner (*The Big Town*), y al entretenimiento que quiso ser. Su distribución no llegó al exterior, pero la recepción de público y prensa dividió a Hollywood entre quienes atribuyeron el éxito a la habilidad o a la suerte. Después del estreno, el co-productor Glass aseguró: "*Estamos en sólida posición para financiar ahora otro film de un millón de dólares, aunque no tenemos una moneda para comprar un cigarro*".

Los títulos siguientes afianzaron la empresa de Kramer y Glass, y consiguieron, vía United Artists, una mayor distribución comercial:

El triunfador (*Champion*, 1948, director Mark Robson) se basó también en un relato de Ring Ladner, documentó parcialmente la corrupción del boxeo y el arribismo de su protagonista (Kirk Douglas); sus deficiencias fueron la esencial de acumular villanías y casualidades que debieron serle ajenas, y la circunstancial de que el género aparecía mejor expuesto, simultáneamente, en un similar **El luchador** (*The Set-Up*, de Robert Wise).

Clamor humano (*Home of the Brave*, 1948-49, director Mark Robson) fue uno de los primeros films que enfocaron el problema negro y, por lo menos en su planteo, un ejemplo de audacia temática; es un dato muy curioso el de que la obra teatral original (de Arthur Laurents) tuviera como protagonista a un judío y fuera trasladada al cine con modificación de un prejuicio racial por otro. Como obra éste fue un film frustrado y de ocasión, con un desvío final a la psiquiatría; como impulso hacia un tema prohibido, fue un antecedente de **Rencor** (*Intruder in the Dust*, de Clarence Brown), **Lo que la carne hereda** (*Pinky*, de Elia Kazan) y **El odio es ciego** (*No Way Out*, de Joseph L. Mankiewicz).

Vivirás tu vida (*The Men*, 1949-50, director Fred Zinnemann) incorporó el drama social, postergado u oculto por el cine, de los paralíticos de guerra, su frustración psicológica, su impotencia sexual; aunque su último pronunciamiento sea el de la buena voluntad y la confianza en la vida, el planteo fue duro y denunciatorio, con un implícito alegato pacifista.

Cyrano de Bergerac (1950, director Michael Gordon) fue un curioso experimento por trasladar al cine el teatro en verso, con la única seguridad de que José Ferrer había obtenido un éxito reciente en el teatro, y de que la atracción popular de la pieza había sido insólita. Como cine es inexistente, aunque algunos fragmentos pertenecen a las palabras mejor pronunciadas alguna vez desde una pantalla.

A la hora señalada (*High Noon*, 1951-52, director Fred Zinnemann) es incuestionablemente la obra más lograda de Kramer: tiene unidad de acción y aun de tiempo, concentración dramática, pintura de ambiente, gran objetividad para elegir sus elementos narrativos, y un ritmo que se hace más y más obsesionante cuando se aproxima el explosivo final; la lacónica frialdad del relato le permite introducir además como contraste una pegadiza balada en su banda sonora, dando así en dos nítidos planos la acción objetiva y un comentario musical subjetivo, entre irónico y melancólico.

EL PRÓXIMO KRAMER. En esta carrera ascendente, Kramer dio relieve y prestigio a algunos de sus colaboradores, descubiertos o ascendidos a un primer plano como intérpretes (Kirk Douglas, Marlon Brando) o como directores (Mark Robson, y especialmente Zinnemann); al mismo tiempo, formó y mantuvo un grupo de producción, donde los nombres más frecuentes fueron los de Carl Foreman (libretos), Dimitri Tiomkin (música), Harry Gerstad (montaje), Rudolph Sternad (escenografía); de todos ellos, no es probable que Foreman vuelva a un primer plano, tras haberse rehusado a contestar a un comité parlamentario que investigara actividades anti-americanas y presunto comunismo. En todos los casos Kramer siguió un plan de ensayos exhaustivos, rodando luego cada film en pocas semanas, y cortando así los costos de producción. El ejemplo fue muy ponderado por Hollywood, en un momento crítico en que las economías eran indispensables; aparte la natural emulación de otros productores, el resultado fue que Kramer ascendió en la consideración pública. En 1950 se le asoció, con dos millones de dólares, el exhibidor Samuel Katz; en 1951 se firmó el contrato con Columbia, donde Kramer se compromete a hacer treinta films, durante cinco años, con facilidades de estudio y de distribución, y conservando la libertad de producir lo que crea mejor. Los primeros pasos son audaces en cierto sentido, aunque tienen la prudencia de aferrarse a libros y piezas teatrales de éxito previo, como antes contaban con el previo prestigio de Ring Lardner (**El triunfador**), de José Ferrer (**Cyrano de Bergerac**) y de Gary Cooper y el género del

Oeste (**A la hora señalada**). Entre lo que Kramer creyó mejor figura un título que ya ha trascendido a la consideración mundial y que dentro de poco estará a consideración del público uruguayo.

La muerte de un viajante (*Death of a Salesman*, 1951, director Laslo Benedek), sobre la aclamada pieza homónima de Arthur Miller, no es ciertamente una gran creación cinematográfica: el formidable impacto que ha producido a algunos espectadores estaba ya, íntegro, en el original para la escena, y todos los recursos de trasladar la acción a un doble tiempo y a un doble escenario, siguiendo el recuerdo o la alucinación del protagonista, se ajustan al procedimiento teatral (incidentalmente, algunos críticos teatrales objetaron a Miller que empleara procedimientos cinematográficos). Por otra parte, casi todo el film está rodado en pequeños y obsesionantes interiores, el estilo interpretativo es enfático y aun gritón como el teatro lo requería (casi todo el elenco está transportado de Broadway) y el texto mantiene su concentrada factura teatral para diálogos y situaciones. Pero éstas son las objeciones puristas que no deben subrayarse a un productor, y las alternativas eran para Kramer menos razonables: privar al público mundial de una obra moderna y polémica es ayudar a que el promedio del cine se ocupe de frivolidades; transportarla a términos más cinematográficos sería una posible adulteración, sin el permiso de Arthur Miller, y sin el talento de Alf Sjöberg para su transporte magistral de **La señorita Julia**. Parece preferible gustar la violencia del film tal como la prudencia lo dejó; por otra parte, la actuación de Fredric March, es muy notable, y recibió el debido premio en Venecia, 1952.

Los títulos siguientes pertenecen a un futuro más lejano:

My Six Convicts (1951-52, dirigido por el argentino Hugo Fregonese) se basa en un libro bien vendido del psicólogo Donald Powell Wilson, que estudiara la relación entre la afición a las drogas y la criminalidad, ayudado por seis presos de una cárcel; según la crítica, el film desvía su objetivo, pero posee algunos buenos incidentes y la labor de John Beal, Gilbert Roland y Millard Mitchell.

The Happy Time (1952, director Richard Fleischer) se basa en una novela de Robert Fontaine (1945) y en un éxito teatral de Samuel Taylor (1950); pinta un retrato de familia (Bobby Driscoll, Charles Boyer, Marsha Hunt, Marcel Dalio, Louis Jourdan), con una base de Familia Hardy, más un afán sensual (la familia es franco-canadiense) más una aparente dosis de ingenio.

The Four Poster (1952, director Irving Reis) tiene como únicos intérpretes a Rex Harrison y Lilli Palmer, que discuten y narran, en diversos episodios, la vida de un matrimonio; la pieza original de Jan de Hartog, interpretada primero por Jessica Tandy y Hume Cronyn, y luego por Betty Field y Burgess Meredith, fue también un éxito teatral en Broadway, pero el film agrega dibujos (hechos por artesanos de UPA) para enlazar episodios e informar sobre el mundo que rodea a los únicos personajes y a su único escenario.

The Sniper (1952, director Edward Dmytryk) muestra el caso enfermizo de un desequilibrado que mata a mujeres morochas con una carabina, para satisfacer un complejo de su infancia; la crítica ha elogiado la labor del nuevo actor Arthur Franz y de un Adolphe Menjou sin bigote, pero la atracción del film es la de basarse en un incidente real.

(…) Excomulgar tanta actividad porque los films son imperfectos, porque en **A la hora señalada** sobran con certeza las damas jóvenes, o porque **Muerte de un viajante** es teatral, supone una crítica exacta pero ajena a los beneficios que de Kramer se derivan: ideas nuevas, estrellas que sean también capaces intérpretes (Ferrer, Gary Cooper, Fredric March), autenticidad para presentar ambientes y aun conflictos. Realizar esa tarea con ciertas realistas concesiones (y sin que nadie se prostituya en la demanda) parece mejor que no realizarla; saber que Hollywood imita a Kramer es noticia satisfactoria.

Film, n.º 9, noviembre 1952.

UN ESTRENO Y UN REALIZADOR

La hora de la venganza

(***Deadline U.S.A.***, EUA-1952) dir. Richard Brooks.

SE PARECE A MUCHAS películas sobre periodismo y no es ciertamente la mejor de todas ellas. Necesita hacer ejemplar un diario ocupado no sólo de la noticia sino también de la investigación criminal: necesita sindicatos de delincuentes, asesinatos no aclarados, redes de matonismo y simulación, testigos cobardes que hablan a última hora, señoras ancianas que sacan imprevistamente documentos fundamentales que estaban escondidos en el armario. Al exponer ese mundo dinámico, en el que un Jefe de Información (Humphrey Bogart) da catorce órdenes veloces y arma con ellas una pesquisa completa, el film embellece la auténtica vida del periodismo, donde la rutina es más frecuente y donde las noticias sensacionales se postergan hasta recibir mejor información, o se conversan para disimular su ausencia; por otro lado, al dictaminar en diálogos, y en algún discurso, que los grandes diarios están al servicio del público y de la verdad, el film embellece la triste empresa de los diarios políticos, donde el interés de parte suele primar sobre la simple información. En algún sentido, empero, el cuadro del film es ejemplar y quijotesco: los diarios de ciudades chicas, y casi todo el periodismo sudamericano, tienen mucho que aprender de un organismo donde el Jefe de Información insiste en poder responder de cada línea que se escribe, donde un editorial debe simplificarse para que lo entienda un lector común, y donde se desatiende sin muchas contemplacio-

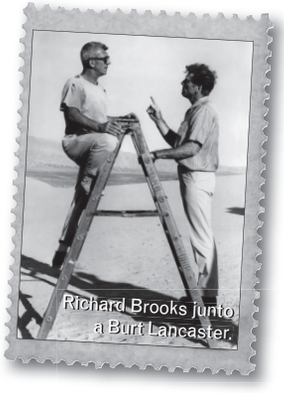
nes la exigencia del Departamento de Publicidad en que no aparezca un artículo que puede ofender a un comerciante.

Más que por la materia que trata, alternada entre lo policíaco y lo sentimental, y empeñosa en arreglar el éxito periodístico y matrimonial de Humphrey Bogart (que reconquista a su ex esposa Kim Hunter), el film interesa por el estilo dinámico y concreto de su narración. A su manera, también el film hace periodismo: ubica rápidamente su asunto en la atención del espectador, lo desarrolla con una visión múltiple de sus diversos hilos, ahorra tiempo y explicaciones con un diálogo cortante, a veces ingenioso, e interrumpe prácticamente toda escena con una llamada telefónica que aporta un nuevo factor a la trama y un ritmo rápido al relato. El asunto está tomado por el libretista y director Richard Brooks de su propia novela ***The Night the World Folded***, vinculada al hecho auténtico de que el diario ***The World*** desapareció en 1931 para refundirse con otros; hoy se llama ***The World-Telegram and Sun***, nombre demasiado largo.

NUEVO LIBRETISTA. Esta es la tercera de las películas escritas y dirigidas por Richard Brooks, quien parece colocarse así en la posición envidiable de ser un completo creador cinematográfico; los precedentes son mayormente europeos, porque en Estados Unidos sólo unos pocos artistas (Chaplin, Orson Welles, Preston Sturges, Joseph L. Mankiewicz entre ellos) han podido filmar lo que pensaron antes, y rectificar su propio libreto sin pelearse con otro vanidoso. Pero antes de ser ese creador, Richard Brooks fue un autor, y su novela ***The Brick Foxhole*** se convirtió en **Encrucijada de odios** (*Crossfire*, 1947, de Edward Dmytryk), tras haber soportado algunos cambios fundamentales; entre ellos, el de que su protagonista, un homosexual atacado y muerto por tres soldados, fuera sustituido por un judío. El mismo Brooks escribió luego que esos cambios "***eran no sólo justificables sino obligatorios***" y que "***la narración fue obviamente mejorada por esa cirugía***"; el artículo (de ***Films in Review***, New York, febrero 1952) procura probar que la narración literaria y la cinematográfica son campos independientes, con sus propias y distintas escalas de valores. Las experiencias inmediatas de Richard Brooks, incluyen el escribir bastantes libretos como para dominar el terreno. También en 1947 su nombre aparece como único libretista de **Entre rejas** (*Brute Force*, director Jules Dassin, productor Mark Hellinger), donde se narra una rebelión penitenciaria; en 1948 es co-libretista, con el propio director John Huston, de **Huracán de pasiones** (*Key Largo*), sobre la obra teatral de Maxwell Anderson. La reunión de Richard Brooks con Metro Goldwyn Mayer parece comenzar en 1949, con dos libretos: el de **Caballero nocturno** (*Any Number Can Play*, de Mervyn Le Roy) que describe un elegante garito de juego comandado por Clark Gable, y el de **El misterio de la playa** (*Mystery Street*, de John Sturges), una limpia película policial, de cuidada factura, que el público pasó de largo, posiblemente porque no eran bastante famosas sus estrellas (Ricardo Montalbán, Bruce Bennett). Otro libreto de Richard Brooks dio origen a **Storm Warning** (1951), enfoque de las actuales actividades terroristas del Ku-Klux-Klan, producida por Jerry Wald, con Ginger Rogers y Steve Cochran, que ha merecido algunos elogios de la crítica; el film no fue estrenado aun en el Uruguay, como tantos otros de Warner Brothers[3].

[3] N. del E.: Se estrenaría recién en 1955 con el inquisitivo título **¿Acusaría usted?**

NUEVO DIRECTOR. Entre los fenómenos misteriosos de la exhibición cinematográfica, campo lleno de sombras, se cuenta la prolongada postergación de **Crisis** (1950) primera película escrita y dirigida por Brooks: el film llegó a Montevideo, se vio en privado por ejecutivos de Metro Goldwyn Mayer y por algún afortunado cronista, y luego no llegó a cartel, aunque han pasado dos años de oportunidades para ello. No es probable que se aduzca la presunta falta de interés comercial (trabajan Cary Grant y José Ferrer, y en la Metro se han estrenado otros fracasos) ni mucho menos la falta de fechas libres, que están sobrando. El film plantea la misma delicada situación que simultáneamente ofreciera **Secreto de Estado** (*State Secret*, 1950, inglesa, de Sidney Gilliat): el cirujano que debe operar del cerebro a un dictador, y vacila entre su deber profesional y el demostrado deber cívico de dejar morir al tirano, ayudando así al movimiento revolucionario. Buena parte del film hace pintura de ambiente, con intrigantes en la casa de gobierno y otros intrigantes en los cafés, y con el aspecto pintoresco que Hollywood suele atribuir a toda anónima república sudamericana, de gobierno inestable. Pero parte del film es también un detallado cuadro psicológico sobre el dictador (Ferrer) y las tesis con que racionaliza su conducta, y también sobre su mujer (Signe Hasso) y las actividades gobernativas que desempeña. No resulta aventurado comparar el cuadro de **Crisis** con el panorama político que presentara hasta hace poco la República Argentina[4]. Queda para la especulación de los aventurados el suponer que hubo una consideración política en no estrenar **Crisis**; para una consideración cinematográfica, y habida cuenta de que el film se fía con exceso en sus diálogos, el estreno sería de gran interés. No sólo José Ferrer realiza allí una magistral interpretación, sino que algunas escenas (especialmente el ensayo de la operación quirúrgica) poseen la factura que un buen dramaturgo puede proporcionarles.


Richard Brooks junto a Burt Lancaster.

Aunque **Crisis** despertó mucha expectativa en 1950, la labor inmediata de Brooks no respondió a ella. En **El milagro del cuadro** (*The Light Touch*, 1951, recientemente estrenado) el asunto tiene su pizca de originalidad pero la narración se complica en intrigas, hay demasiados malentendidos en el amor de la pareja central (Stewart Granger y Pier Angeli) y hasta el ocasional diálogo cínico, dicho por George Sanders, suena muy parecido a otros sarcasmos ya escuchados; en definitiva, el film no cuenta otra cosa que la persecución de una banda de ladrones tras un cuadro famoso y su falsificación, sin el suspenso concentrado de **El halcón maltés** (1941, John Huston), y con un final feliz, muy en el estilo de Hollywood, donde los canallas se regeneran de puro sentimentales.

Aun sin documentos que la prueben, no debe desecharse la posibilidad de que **El milagro del cuadro** sea una obra más escrita por la Metro que por Richard Brooks. El realizador pasó a otra empresa, 20th. Century Fox, para hacer **La hora de la venganza**, y una reciente novela suya, ***The Producer***, enfoca justamente a un realizador cinematográfico que lucha contra la orden superior de alterar el final

[4] N. del E.: En Argentina **Crisis** no se estrenó hasta agosto 1957.

de un film, y de falsificar así el carácter del protagonista. Parece evidente que Brooks mantiene sus reservas mentales sobre los productores de Hollywood.

En esto, como en otros puntos de su carrera, Brooks se asimila a la personalidad de John Huston, con quien trabajó una vez (**Huracán de pasiones**), a quien se pareció sin éxito otra vez (**El milagro del cuadro**) y con quien comparte un demostrado interés por los temas modernos y aún polémicos: violencia e intolerancia en la vida civil, penitenciaria, periodismo. Como Huston, tiene un sentido claro de la concentración dramática, y una habilidad de dialoguista; aunque ninguna de sus obras sea la de un gran realizador, será prudente vigilar su carrera.

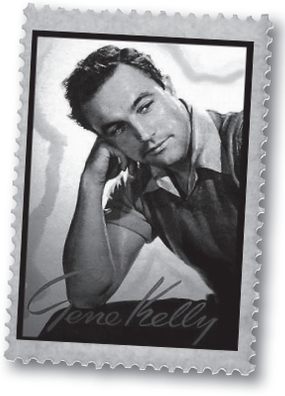
Film, n.º 9, noviembre 1952.

Comedia musical americana
El ejemplo de Gene Kelly

LOS MEJORES BAILES DE Astaire y Kelly han sido descritos como "***comentarios a una situación***" y suponen una etapa intermedia entre los dos grandes períodos en que, aproximadamente, puede dividirse el cine musical: un período pretérito y aun presente empeñado en la transcripción de baile teatral (con adornos diversos), y otro período que parece comenzar recién ahora, en que el baile y la música estén creados para el cine y constituyan un elemento primero en la concepción del film.

El período de la transcripción ha sido muy censurado por los cronistas cinematográficos en los últimos veinte años, y si en algunas oportunidades mereció elogios, no fue justamente por un brillo cinematográfico sino por la riqueza de melodía, de coreografía, de talento interpretativo, es decir, por las virtudes que la comedia musical pudo tener sobre un escenario, y que el cine contribuía tan sólo a difundir y algunas veces a ampliar espacialmente. Los primeros pasos del cine sonoro en el género fueron justamente los de importar fama teatral y fotografiarla a cámara quieta, sin un mínimo ejercicio cinematográfico. De este vicio padecieron, ciertamente, todos los géneros del primer cine sonoro, saturando a los micrófonos con diálogos de dramas y comedias; en el género musical, la norma solía ser la de colocar frente a la cámara al cantante, y no dar otra imagen más expresiva que la de su rostro, sin animarse a un contrapunto de sonido e imagen, y animándose rara vez a incluir un sonido original fuera de cuadro. Canciones por Eddie Cantor, por Al Jonson, por Bing Crosby, por Maurice Chevalier, por Jeannette MacDonald, por otros nombres de fama menos perdurable, inundaron entre 1929 y 1936 los micrófonos de Hollywood, con argumentos triviales al lado y sin unidad de plan; casi todas las operetas de Broadway probaron su éxito en la pantalla y hasta cantantes de reputación más seria (Grace Moore, Lily Pons, Lawrence Tibbett), ampliaron su público, consiguiendo que su condición de intérpretes dramáticos fuera discutida y hasta justamente maldecida (Nelson Eddy). Con excepción del espíritu de comedia que el director Ernst Lubitsch supo

introducir en **El desfile del amor** (*Love Parade*, 1930) o en **La viuda alegre** (*The Merry Widow*, 1934), ninguno de esos títulos tuvo virtud perdurable para el recuerdo de una antología cinematográfica, aunque más de un sentimental y de un curioso quisiera revisar hoy **El rey del jazz** (*King of Jazz*, John Murray Anderson-1930), **Desfile de candilejas** (*Footlight Parade*, Lloyd Bacon-1933), o **La calle 42** (*42nd. Street*, L. Bacon-1933). Pero casi todos ellos tuvieron éxito público, en parte por la novedad, en parte por la riqueza de melodías populares aportadas por el cancionero americano desde principios de siglo, y en parte porque aquellos eran espectáculos vistosos, donde las coristas desfilaban en rebuscadas figuras geométricas, y nadaban en piscinas con evoluciones similares a las de un batallón bien amaestrado. La mayoría de las empresas hicieron series con esos films y patentaron sus nombres: **Broadway Melody** en Metro (1929, 1936, 1938), **Gold Diggers** o **Vampiresas** en Warner (1929, 1933, 1935, 1937, 1938), **Big Broadcast** en Paramount (1932, 1936, 1937, 1938). El déficit más importante que el cine de la época dejó establecido, no fue en verdad su incumplimiento de una estética cinematográfica, excesiva pretensión para un entretenimiento popular, sino el desconocer la gran fuente musical que era el jazz de 1925/35, aparecido en cine demasiado tarde, cuando había degenerado en ***swing*** (y siguió degenerando, hasta un reciente renacimiento), y empeñado en desaprovechar o ridiculizar a figuras como Benny Goodman y Louis Armstrong.



El desajuste del cine musical con la verdadera música del período ha caracterizado a todo el género, y aun ahora las melodías de 1925 aparecen tocadas con la orquestación 1950, y con lo que un cronista llamó brevemente "***los violines de la Metro***". La evocación carece de sabor.

Todo el período de la transcripción de comedias musicales estuvo carente en Hollywood de un acto de creación, excepto en el reducido rubro que es contratar a compositores y letristas para que se inspiren a sueldo del cine, como antes se inspiraban a sueldo del teatro; aun en este rubro las melodías resultantes suelen ser olvidables, y es más difícil memorizar hoy esas canciones que recordar un solo argumento protagonizado por Dick Powell, Ruby Keeler, Alice Faye o Betty Grable. Pero en el género se revelaron Fred Astaire, Ginger Rogers, Mickey Rooney, Judy Garland y Gene Kelly, que difícilmente habrían llegado a la fama sin tales vehículos y que, mayormente, dieron en ellos mejores pruebas de talento que las que establecieron en films de otras clases. De las tres corrientes en que ha evolucionado el cine musical, la primera se mantiene hoy con la repetición de las fórmulas iniciales, a veces mejor peinadas y más presentables (Betty Grable, Dan Dailey, Fred Astaire, Rita Hayworth); la segunda hace la memoria de sí misma y evoca a grandes figuras de una historia reciente (Florenz Ziegfeld, George M. Cohan, Al Jolson, Irving Berlin, próximamente John Philip Sousa y Eddie Cantor). La tercera corriente participa del virtuosismo interpretativo y de la evocación, pero está tan interesada en música y baile que hace de ellos los focos verdaderos del film y procura expresarlos en términos cinematográficos: Gene Kelly puede ser el mejor de sus creadores, y quienes le han apoyado últimamente (Judy Garland, Frank Si-

natra, el productor Arthur Freed, los directores Vincente Minnelli y Stanley Donen), son tan sólo sus colaboradores. Esta última corriente apenas esboza ahora, pero las apariencias son las de crecimiento.

PASOS NUEVOS. Gene Kelly tiene más sentido musical y coreográfico que casi todo intérprete actual del género y aunque Fred Astaire podría inaugurar una discusión al respecto, Kelly es además un mejor coordinador de su función en el film. Prefiere no ser tan solo un bailarín de números especiales, sino un personaje tierno, sensible, ligeramente cursi, que se impresiona por una situación y pasa de inmediato a danzarla, sin perder contacto con los personajes y objetos que le rodean: los niños suelen ser sus compañeros, y con ellos danza en **Leven anclas** (*Anchors Aweigh*, George Sidney-1944), y en **Sinfonía de París** (*An American in Paris*, Vincente Minnelli-1951), mientras que una discusión o un ritmo de diálogo, o un ruido exterior, pueden ser derivados por él hacia un número musical, como lo hace en un trío con Rita Hayworth y Phil Silvers en **Las modelos** (*Cover Girl*, Charles Vidor-1945), o en otro trío con Debbie Reynolds y Donald O'Connor en **Cantando en la lluvia** (*Singin' in the Rain*, Kelly y Stanley Donen-1952) agotando la melodía de *Good Morning*, o en el dúo con O'Connor, que comienza por la burla a un profesor de dicción y termina en un delirio de acrobacia y ritmo. El comienzo del número titular de **Cantando en la lluvia** es tan sólo la pequeña satisfacción de un hombre que acaba de despedir a su novia en la puerta de la casa y se aleja canturreando bajo la lluvia: el ritmo del paso y el tarareo, son el prólogo al posterior entusiasmo con que Kelly chapotea en los charcos, se sube a los faroles y termina por regalar el paraguas a un transeúnte.

Este enlace entre una situación dramática (o humorística) y el número musical inmediato, es la principal contribución de Kelly al género y ayuda a rescatar a éste de la dualidad en que ha oscilado durante más de veinte años: una realidad trivial para el asunto y una fantasía desbordante para los números especiales. Dar un humor y una fantasía al argumento y humanizar por otro lado el baile, fue la receta de Kelly para **Un día en Nueva York** (*On the Town*, Kelly y Donen-1950), primer film donde, en sus propias previas palabras, él podría expresarse. Ha parecido una ventaja que Metro Goldwyn Mayer haya respaldado esta empresa, que nunca hubiera comenzado sin un productor que apoyara a Kelly, pero las imperfecciones de su labor son justamente las que Metro establece, complicando argumentos y agregando lujo y escenografía a los números musicales, cuando sería más barato, más sobrio y más fino el dejar que Kelly se exprese como él mejor lo entienda. El anuncio de que el artista hace **Invitation to Dance** sobre cuatro números musicales, sin diálogo ni argumento, puede ser mirado con optimismo, como un adelanto hacia lo que el genero puede ser.

FRAGMENTOS DE ÉPOCA. Pero antes de contribuir así a la evolución del género, Kelly ha sido en él un cumplido intérprete y es por su inventiva coreográfica, por el brillo de concepción y de ritmo que en los últimos años ha logrado altura y fama. Su dúo con los dibujos cómicos de Tom y Jerry (en **Leven anclas**), y su dúo consigo mismo, obtenido tras un prodigio fotográfico de Rudolph Maté (en

Las modelos), parecen haber sido más perdurables que números más recientes de Betty Grable o June Haver. La revisión de **El pirata** (*The Pirate*, Minnelli-1948), con la debida estimación a dos dúos febriles de Kelly y Judy Garland, podría entusiasmar hoy a un público que en ocasión de su estreno se mostró muy reticente, pero la empresa Metro informa que la copia ya no existe en el Uruguay (tampoco la de **Leven anclas**), con lo que sólo un improbable reestreno permitiría explotar hoy el talento y el prestigio conseguidos por Kelly en sus últimos pasos. En cambio, tres o cuatro números de **Un día en Nueva York** han sido y son gustados repetidamente, en parte por su propia virtud y en parte porque el film, al revés de tantos otros, no obliga a aguantar un asunto insufrible en calidad y cantidad. En **Cantando en la lluvia**, como en **Un día en Nueva York**, la dirección es también de Kelly y Stanley Donen, pero es menor su entidad como film estrictamente musical, disminuido por una evocación levemente satírica del cine mudo y del primer cine sonoro. La situación era propicia para una burla cerrada contra las manías de una época que llegó a atolondrar micrófonos sin tener nada que decirles, y es ciertamente muy curioso que el final de uno de los films incluidos en la antología, exagerado y cursi, sea cantado con estrofas de *Would You*, una melodía que Metro Goldwyn Mayer hizo componer para **San Francisco** (W. S. Van Dyke-1936), y que hasta una reprise de 1952 no parecía graciosa. Por algún motivo que la misma Metro podría explicar, la sátira de **Cantando en la lluvia** no es tan aguda ni precisa como debió serlo, quizás por respeto a la misma familia de cinematografistas que construyó aquel pasado: las modas femeninas son reídas en un número musical, pero lo son menos a lo largo del film; las revistas cinematográficas populares, fuente de un risible divismo, son apenas aludidas en los diálogos; la caricatura que Douglas Fowley hace de un director cinematográfico no se parece ciertamente a un verdadero director, sino a cualquier cómico suelto; la caricatura de Jean Hagen a una actriz de voz chillona, que debe ser doblada para el cine sonoro, no se ajusta tampoco a una actriz de la época (es demasiado lela, demasiado grotesca), sino a la muy moderna Judy Holliday, cuyo papel en **Nacida ayer** (*Born Yesterday*, 1950), hizo Miss Hagen en una serie de representaciones teatrales. Más que por la sátira de asunto y detalles, deliberadamente tenue y superficial, **Cantando en la lluvia** importa por el espíritu de época que en algunos fragmentos saca a relucir: presenta a un villano que juega a lanzar y recoger continuamente una moneda al aire (hábito recogido para George Raft en **Scarface**, 1931), orquesta algunos números como 1930 lo hubiera hecho (el primero de Debbie Reynolds, once muchachas y un pastel, sobre *All I Do Is Dream of You*), y transcribe la infaltable escenita del cine de entonces, con el *chansonnier* que se pasea ante la cámara (cantando *Beautiful Girl*), dando el brazo a doce coristas, las que terminan por formar las rosetas habituales del coreógrafo Busby Berkeley, capitán de la época. La mayor parte de la materia musical empleada es de los famosos *twenties*, y parte de su tratamiento encuadra en el debido estilo: la canción titular fue compuesta para la **Hollywood Revue of 1929**, con música durable de Nacio Herb Brown y letra menos famosa de Arthur Freed (hoy productor de éste y muchos otros films similares), y hasta la música compuesta especialmente está vertida a veces con el entusiasmo con que se tocaba cerca de 1930, cuando los extremos de ruido y dulzura no eran todavía la música popular americana. En un film irregular e híbrido, con material ambicioso en más de un género, con humor variable

en su asunto, fragmentario en la evocación, los elementos peculiares y los que podrán quedar para el recuerdo, no serán ciertamente los lujos de escenografía, sino los frutos de Gene Kelly: el buen gusto del dúo con Cyd Charisse, los dúos y tríos de Kelly, O'Connor y Reynolds, y la elegancia del solo de Kelly en la canción del título, donde parece vivir un personaje y se atiene a su mejor estilo de intérprete.

Como en **Un día en Nueva York** y en **Sinfonía de París**, el ballet de fondo de **Cantando en la lluvia**, glosa también una situación romántica ya expuesta anteriormente, aunque en el caso esa situación no está tan cerca del nudo del asunto. Esta doble exposición, que da al ballet una función comentarista, parece ser el paso previo a una narración directa en términos de ballet; en los tres casos es una danza imaginada, con un origen casi subconciente y con una escenografía irreal.

INVITACIÓN A UN FUTURO. Algunos ensayistas que examinaron el carácter de creación colectiva que posee el cine y lo asimilaron por más de un rasgo a la creación del ballet, han llegado a prever asimismo las posibilidades de fusión de ambas artes y la necesaria transacción que seguramente deberán hacer director y coreógrafo en un film dedicado a la danza. "*El coreógrafo debe recordar no solamente que la cámara puede moverse alrededor de y CON los bailarines, sino que todavía otra dimensión de movimiento ingresa con el montaje final del film, en secuencias que posean relación rítmica entre sí; el director debe recordar que la estructura coreográfica está vinculada a una estructura musical y que su montaje no debe violar esta relación. No hay razón por la que un ballet basado en un tema adecuado no pueda ser hecho sobre tales líneas, con coreografía especialmente adaptada al cine; algunos efectos interesantes y útiles pueden asimismo conseguirse por trucos fotográficos y escenográficos*" (David Vaughan, en ***Sequence*** 6, Londres, 1948).

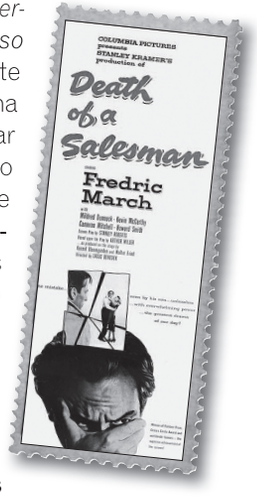
Algunos fragmentos de films modernos parecen cumplir parcialmente ese plan, pero su debida ejecución sólo es previsible en la próxima obra de Kelly, **Invitation to Dance**, cuatro episodios que se están rodando en los estudios ingleses de la Metro. Según declaraciones formuladas a la prensa, Kelly "*siempre creyó que había un gran público a ambos lados del Atlántico para un film bailable; no un film sobre bailes, o con bailes en él, o una opereta que incluya algún ballet, sino un film en el que baile y música, por sí solos, narren el asunto*". Esta sería la superación del plan ya iniciado en **Un día en Nueva York**, y la apertura de un camino distinto para el cine musical, cuyas reglas no deben ser, obviamente, las del naturalismo, sino las de una fantasía que hasta ahora sólo saben explotar algunos dibujos cómicos. El presumible déficit de la idea, hasta donde Kelly se ha dejado conocer, es su costumbre teatral de concebir la coreografía para un espectador ubicado en un costado de la escena, y no para una cámara que pueda estar presente en todos lados; varios números de **Un día en Nueva York** y de **Cantando en la lluvia** participaron de ese hábito, y es deseable que en el experimento se sepa evitarlo. Pero aun imperfecto y provisorio, el film prometido será para Kelly la culminación de una carrera en la que ha pasado de intérprete a coreógrafo, y luego a creador; para el género musical, además, podrá ser la más importante curva del camino.

Film, n.º 11, enero / febrero 1953.

Muerte de un viajante

(***Death of a Salesman***, EUA-1952) dir. Laslo Benedek.

"*WILLY LOMAN ES UN PERSONAJE pintoresco que habría sido un fracaso en cualquier actividad que desempeñara, sin excluir la industria cinematográfica*", dijo un enemigo del film. "*Presentarlo como un viajante, y culpar a la profesión por su deceso, es más que injusto: es un ataque decidido contra un sector de la población que se ocupa en una tarea vital para nuestro sistema distributivo, e indispensable para nuestra economía libre*". La ofensiva de viajantes de comercio, su asociación protectora, y los instructores de esa actividad, comenzó contra el productor Stanley Kramer y la empresa Columbia apenas se anunció el comienzo de la filmación, puntualizando que el gremio tiene mejores ingresos que los miserables adjudicados en la obra a Willy Loman, y agregando que el propio Fredric March debiera tener una mejor comprensión del problema, pues su hermano es jefe de ventas en una gran corporación comercial; al término de la campaña, Columbia filmó un acto prestigiando la profesión de viajante, con recortes del film, cinco minutos de análisis sobre el personaje Willy Loman, y la intervención del propio Kramer ante la cámara. Toda la protesta de viajantes que no quieren verse representados por un modelo inferior ("*El hecho de que nunca mencione su mercadería demuestra que es un mal vendedor, que no está orgulloso del producto*"), queda sin embargo bastante descolocada frente a la intención del autor Arthur Miller, que no habla tanto de una profesión como de una actitud vital, y que no procura satirizar o atacar a un grupo social, sino pintar parte de un gran cuadro que se puede llamar el Sueño Americano. La universalidad de ese cuadro es la de que todos venden algo pero la mayoría vende su propia personalidad, cree que sus medios de vida son sus finalidades de vida, y en última instancia es nadie, trabajando siempre para dejar nada. Una reflexión sobre finalidades de vida y sobre el engaño diario del individuo, a los demás y a sí mismo, afecta al hombre de negocios, al abogado, a la señora de la casa, al empleado bancario, al militar, al fotógrafo, al contador, al agente de publicidad y al obrero mecanizado que René Clair y Chaplin pintaron en **A nosotros la libertad** (1931) y **Tiempos modernos** (1936). Si Arthur Miller eligió como ejemplo a viajantes de comercio es porque su caso le pareció típico: están en el centro de los negocios, venden lo que no producen, deben conquistar simpatía pero no pueden creerla perdurable, están obligados a buscar el éxito en su vida de relación, y hacen de sí mismos la primera mercadería. La pintura de Willy Loman es el caso extremo del inadaptado a la realidad social en que vive, porque ha llenado toda su existencia con las fórmulas del buen vendedor, no puede librarse de ellas ni siquiera cuando le dañan, y se niega a ver la realidad sin embellecerla. Los cuentos de su última gira aumentan la comisión real obtenida, pero los cálculos inmediatos de su mujer le obligan a decir la cifra auténtica; la educación de sus hijos ha sido el engaño de creerlos con personalidad y de confiar en el éxito a pesar de la incompetencia. Algunos resultados son la ruina, los hijos mentirosos, el fracaso de Loman ante sí mismo, la locura con



que recuerda, imagina y sueña; otro resultado, mínimo y trivial, es el de que Loman se empeñe en plantar algunas legumbres en el terreno del fondo, con el afán de dejar algo que sea realmente hecho por él, y que no sea controvertido por la relación de otros seres humanos. Algunos observadores han creído encontrar a todo el cuadro la simple solución de otorgar jubilaciones y pensiones a los viejos trabajadores como Loman, y disolver así el problema en un mero trámite de asistencia social. Resulta más verosímil suponer, empero, que la frustración económica y la frustración moral son causas reciprocas: el trabajo de Loman ha hecho de él un hombre mediocre, y cuando ya es inservible pierde el empleo por serlo. Otros vendedores mejor adaptados triunfan en los negocios pero siguen siendo hombres mediocres: si el autor opone en la obra la altura de un gran sueño y el descenso de una miseria económica y moral, su intención es procurar una situación de tragedia, describir una gran caída. Un cronista de Miller apuntó que el autor escribe sobre un drama individual y directo, y sólo marginalmente sobre una situación social; el más claro de sus apuntes marginales es describir la frustración moral de un abundante hombre moderno, pobre o rico, que adopta una personalidad artificial y vive de engañar o de engañarse.

CONCENTRACIÓN TEATRAL. Una estructura simbólica, con recursos expresionistas, ha hecho particularmente notable la presentación de la obra, y ha reforzado su condición de parábola. En un solo escenario, con un solo intervalo, se suceden diversas habitaciones de la casa Loman, la oficina, un bar, un cuarto de hotel, apenas identificados por el mobiliario más indispensable, y diferenciados por la luz y por el aparte de los actores; cada una de las escenas está presentada en su nudo dramático, sin otra información previa que la que pueda surgir del contexto; el pasado y el presente alternan sobre el escenario, en un juego de alucinación, dando un doble enfoque objetivo y subjetivo del asunto. Esta máxima concentración formal ha sido contrastada con un lenguaje naturalista, correcto, en el que no hay más de tres discursos elocuentes y aun estos discursos (exceptuando el final), aparecen legitimados por la situación. "***La obra no tiene poesía falsa pero tampoco tiene poesía auténtica***", observó un cronista, entusiasta de la concepción teatral pero no de la realización: "***contiene más escenas ilustrativas de las que un verdadero artista necesitaría***", y no está a la gran altura de su tema, que pocos dramaturgos se atreverían a tocar.

DOBLE JUEGO. La adaptación cinematográfica fue efectuada (muy en la línea de su productor Stanley Kramer), bajo la consigna de que era más importante su difusión que su recreación en otro lenguaje; otras consignas fueron realizar una producción barata para un riesgo económico que otros productores de Hollywood ya habían rechazado, y mantener la fidelidad al texto y al espíritu de Miller, aun cuando fuera necesario abreviar su duración. Estas directivas mantenían ileso el problema central de la adaptación: hacerla naturalista como casi todos los diálogos de origen, o expresionista, como lo es su estilizada puesta en escena. El director Laslo Benedek adoptó un doble juego, sobrio, pero poco inspirado. Las escenas del presente están tratadas en una forma simple y natural, en escenarios que son opresivos y encerrados pero que pretenden autenticidad. Las escenas del pasado y de la alucinación amplían la reconstrucción que se efectúa en la mente de Willy Loman, no tienen más detalles que los que él recordaría, son enfocados a través

de su perspectiva (espiritual, si no estrictamente visual), comienzan y terminan fundiéndose con la situación presente de la que partieron. Como en el teatro, este enfoque de la alucinación da al espectador una doble perspectiva, real e irreal, del drama de Loman: cuando éste cree hablar con su hermano mientras juega a las cartas con su amigo, ambos personajes se presentan simultáneamente ante la cámara; cuando Loman camina por el corredor del subterráneo y cree hablar nuevamente con su hermano, hay otros transeúntes presentes mientras Loman puede estar al tanto de ellos, pero desaparecen cuando se desarrolla la imaginaria conversación. El enfoque se ajusta al hábito psicológico, donde tres minutos del pasado pueden recordarse en dos segundos del presente, y donde la situación pretérita aparece más concentrada y elocuente que lo que pudo haberlo sido en realidad. Este planteo del pasado se ajusta al planteo ya efectuado por Miller en la obra teatral, y excepto la limpieza de la ejecución no hay en el film un acto creador; existe en cambio el déficit de no enfatizar poéticamente la alucinación, con música o luces, como una flauta lo hacía tras la escena, y el film presenta así dos mundos pero no mundos distintos.

El planteo del presente suponía en cambio para el cine la renovación del viejo problema que es respetar o no la estructura teatral de lo que adapta. El director declara que evitó los movimientos inútiles de la cámara (porque distraen y hasta irritan) y que en algún caso buscó cierta calidad estática para la escena; el hecho simple es que fotografió correctamente la acción original, sin más alternancia de planos o efecto de montaje que lo habitual en el caso. Pero mientras recoge a pie firme un asunto dicho enteramente en diálogos y carente de toda acción, modifica en cambio la escenografía, y no la hace estilizada sino real. Casi todos los elementos dramáticos de la obra son eminentemente teatrales, y no deben ser apreciados sino con su énfasis de origen: el negociante entusiasmado con el grabador mecánico donde un niño recita con monotonía, el hijo mayor de Loman que a los 34 años cree que su padre es un fraude porque lo encuentra con otra mujer, el estallido sin mesura en el que Loman grita su indignación durante las discusiones domésticas. Al plantear esas situaciones, y los diálogos que informan el asunto, sobre escenarios reales, el film rompe el equilibrio teatral: ya que la casa tiene paredes concretas, la vereda debió tener caminantes (no los tiene) y el barrio debió tener vecinos (no los tiene); como apuntara un cronista del film, los gritos de Loman supondrían tal caso de locura, que es difícil creer que familia o vecinos no lo envíen a un asilo; por otro lado, también es difícil creer que la concentración de las situaciones dramáticas de Loman (con familia, jefe, amigo) pudiera mantenerse con naturalidad.

El film parece fruto de una indecisión: respeta el texto original y el espíritu de la obra, pero como en tantos casos de adaptaciones sobre teatro, equivoca el lenguaje: el simbolismo teatral no puede trasladarse literalmente al cine porque queda automáticamente disminuido (y en el caso, está aún más disminuido por el naturalismo de la escenografía); la alternativa de recrear la obra en términos cinematográficos es empresa para artistas y productores más arriesgados. Una indecisión similar afecta a los intérpretes, pero Fredric March está casi siempre talentoso; casi todo el elenco fue trasladado de la versión teatral de Broadway (excepto Kevin McCarthy, que hizo el hijo mayor en la versión teatral de Londres), y en uno u otro momento se muestran teatrales o enfáticos.

KRAMER. Mucho público no entenderá el film como, después de muchas deliberaciones, los viajantes de comercio resolvieron no entender la obra; para una antología del cine, ésta es tan solo una transcripción del teatro, literal, inadecuada, a veces hábil; para una antología del teatro, es más ajustada la versión original; para Columbia y el productor Stanley Kramer, el film difícilmente será un éxito comercial sostenido. En una perspectiva más amplia el film deberá compensar empero la objeción de espectadores frívolos que lo encuentran denso o amargo, y también la objeción de los puristas que lo encuentren imperfecto: es un film más preocupado del sentido que de la presentación, golpea en la reflexión del espectador, y alude a un mundo moderno cuyos problemas no quiere embellecer. Como estilo de dirección podrá recibir reproches, pero como estilo de producción es lo que Hollywood necesita, y Stanley Kramer debe ser ponderado por su audacia.

Film n.º 11, enero / febrero 1953.

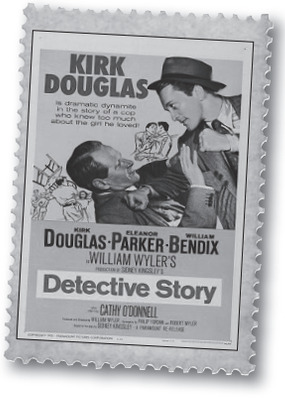
Teatro en cine

La antesala del infierno

(***Detective Story***, EUA-1951) dir. William Wyler

LA SECCIONAL 21° de Detectives no existe en la ciudad de Neva York, aunque existen la 20° y la 22°, y cuando el autor Sidney Kingsley la utiliza como ambiente único de su pieza teatral, la está cargando de una intención representativa. Casi todo lo que ocurre allí, en tres instancias de un mismo día, es efectivamente típico, desde los cargosos que caen a solicitar vigilancia especial para vecinos conspiradores, hasta los delincuentes arrestados: una ladrona primeriza que no estaría empezando su carrera si pudiera casarse de una buena vez (Lee Grant), dos ladrones veteranos que ya tienen pronto un mecanismo de coartadas, disimulos y respuestas (Joseph Wiseman y Michael Strong), un adolescente que se dejó tentar por 480 dólares para conquistar a una mujer (Craig Hill). Los interrogatorios a estos detenidos, la rutina de registros e impresiones digitales, la visita de acusadores y amistades, las llamadas telefónicas y los comentarios que se cruzan entre sí los diversos detectives, constituyen una verosímil pintura de ambiente, donde los diálogos no suelen retroceder a una narración previa, sino que parecen ajustados a tiempo y lugar. Menos verosímil resulta el incidente central de la obra, donde un médico complicado en abortos (George Macready) es perseguido por un detective más bien violento (Kirk Douglas) quien descubre luego, por un raro proceso del azar, que su propia esposa (Eleanor Parker) había integrado la clientela del acusado. Las consecuencias de este hecho desbordan la probabilidad, y una línea dramática que hasta entonces era naturalista y ejemplar se tuerce en atención a dos personajes escasamente típicos. "*Siempre que puede, la obra deja que la verdad camine junto al buen teatro, pero cuando no hay sitio para ambos, el teatro tiene la preferencia*", dijo un cronista de la versión original. "*Como cierta clase de pianistas, Kingsley suele apretar notas falsas y gustar demasiado del pedal, pero martilla en cambio una briosa melodía*". Al igual que en su anterior ***Dead End*** (que el mismo Wyler llevó al cine en **Callejón sin salida**, 1937), Kingsley gusta describir sitios y conflictos reales, pero la línea principal de su asunto no llega a ser típica y, en el mejor de los casos, es tan solo posible. En esto Kingsley tropieza con la misma valla que encontró la escuela neorrealista en el cine de Italia y aun en el de América: la descripción pintoresca de gentes enmarcadas por una circunstancia social puede constituir un excelente espectáculo, pero supone un enfoque breve y un plano superficial con el que no se pueden tratar debidamente los conflictos individuales. Las soluciones son que los conflictos individuales no existan o no importen (caso de Luciano Emmer en **Domingo de verano** y **París es siempre París**) o se trasladen a un plano melodramático ajeno al enfoque inicial (caso de Santis en **Caza trágica**, o Rossellini en **Roma, ciudad abierta**). La mejor solución debe ser empero la de Vittorio de Sica, que comienza con un drama individual (pero probable, y hasta ejemplar), y lo enmarca y relaciona con un ambiente auténtico, sin exceder la medida en que éste importa: **Ladrones de bicicletas** y **Umberto D.** se benefician de esa concepción. Sin conocer la representación teatral de la obra de Kingsley, es difícil prever cómo el autor pudo enfocar con la debida intensidad los conflictos individuales de un detective y su mujer, rodeados como están por una población de personajes ocupados en una tarea urgida e inmediata. De la lectura del texto surge empero un hombre de oficio, bastante rico de asuntos para pintar un ambiente con un continuo aire de autenticidad (se documentó largamente, y escribió luego sin mirar ya los apuntes), y bastante hábil como para alternar la atención de un asunto a otro, sin que se note el salto ni se extravíe el ritmo.

TRANSPORTE. La versión cinematográfica de William Wyler utiliza algunos intérpretes de Broadway (incluyendo a Joseph Wiseman y Lee Grant, notables), no modifica sustancialmente la estructura de la pieza y, dentro de esa escuela de fidelidad, en la que tantos se inscriben, resulta casi siempre una lección sobre cómo debe filmarse una obra teatral. Al igual que en toda su carrera, frecuentada por la recreación de la escena y de la novela, Wyler es menos un creador que un instrumentista depurado, afanoso por comprender y expresar hasta el máximo los conflictos que aborda, sutil y complejo para explotar sus derivados dramáticos, y sin embargo preocupado por la sobriedad y la naturalidad de la exposición. Elimina diálogos y personajes de Kingsley pero no resiente su riqueza de acción; se aparta ocasionalmente del ambiente único de la seccional, pero no perjudica la unidad de lugar; incluso obtiene con los diversos incidentes una unidad de tiempo en la que desaparecen los tres actos del original. La cámara le sirve para seleccionar y subrayar el foco de importancia en cada escena, pero desde luego no prefiere siempre al personaje que habla: alguna vez comenta una discusión enfocando el gesto asustado y mudo con que Lee Grant la presencia, casi siempre



compone una toma con los tres o cuatro personajes que juegan cada incidente (pero depura el movimiento escénico, y nunca es abrupta una transición), y cuando el detective y el teniente discuten en un aparte sobre el médico detenido, el rostro de éste queda presente, desde un lejano tercer plano, como el verdadero protagonista de una conversación que no puede escuchar.

UN DIRECTOR. En veinte años de cine, y en quince films distintos (todos valiosos, sin un traspié), hay un estilo Wyler que perdura tras diferencia de autores, temas, ambientes y épocas. Los signos menores de sus preferencias están también aquí: la atención a los gestos que marcan un diálogo, el estudio de la posición relativa (entre sí y ante la cámara) de los personajes que lo dicen, la dedicación ligeramente sentimental hacia damas jóvenes (Cathy O'Donnell, como Teresa Wright o Geraldine Fitzgerald), la infaltable culminación dramática en una escalera, o el rendimiento insospechado que obtiene de intérpretes a los que antes cabía considerar como privados de la capacidad dramática que de pronto asoma en Kirk Douglas o Eleanor Parker. Los signos mayores de su estilo son los de apreciación más difícil, porque Wyler no se concede la facilidad de utilizar elementos de fantasía o ***raccontos*** explicativos, o trucos fotográficos, o las escenas de virtuosismo con las que otros directores dejan su marca en un film, a espaldas de la necesidad. La única preferencia constante en sus obras es el mecanismo dramático de su tema, y por vigilarlo con honestidad y anteponerlo a otras consideraciones, sus films no parecen creaciones de un estilista (posee "***el estilo sin estilo***", apuntó alguien), pero gozan siempre de una unidad, una claridad y una fuerza que admiten difícil comparación individual (y nula comparación colectiva) con los films de ningún otro director de Hollywood. Algunos críticos han objetado a Wyler, aun dando por admitida su pureza formal, la carencia de un espíritu creador: nunca filmó un asunto propio, su nombre no aparece entre los libretistas, y es famosa su declaración de que no indica a los dialoguistas lo que deben escribir, aunque los fuerza a asimilar completamente el tema; Wyler, agregan sus críticos, no tiene en definitiva nada que decir, y se contenta con transcribir al cine lo que otros escribieron para teatro y novela (incluyendo por cierto a Sinclair Lewis, Emily Brontë, Henry James, Theodore Dreiser). La obvia respuesta es que quienes son considerados como creadores cinematográficos no suelen perdurar en sus imitadores ni en sí mismos, y pagan en distintas monedas las conquistas de su personalidad. Compárese las concesiones, deficiencias, irregularidades, demoras y frivolidades con que producen Orson Welles, Cocteau, René Clair, Chaplin o Frank Capra, con la línea depurada y sostenida que Wyler ha logrado en su extensa lista de films: el respeto a las ideas que maneja, la sinceridad de las emociones que introduce, la artesanía acabada y empero modesta que aplica. Siempre que en el favor de los críticos una adhesión no excluya a todas las otras (y suelen errar en ello) Wyler debe tener un lugar en la alta valoración cinematográfica; imitar su honestidad de enfoque conduciría, por otra parte, a redimir el extenso artificio dramático con que Hollywood se maneja.

No son trascendentes, ni siquiera importantes, los conflictos que Sidney Kingsley ha expuesto en su obra teatral, centrada en el pasado de una mujer casada y en la incomprensión de su marido; por otro lado, la descripción de la simbólica seccional 21° de detectives, aun siendo amena y atrayente, no excede otra virtud que la muy periodística de relevar con justeza los datos reales y significativos de un ambiente, sin que haya un alegato, una poesía o un especial sentido en el juego. El tiempo podrá olvidarse de este cuento de detectives, y la virtud presente del espectáculo está en el impacto teatral que Kingsley pueda haber conseguido sobre la escena, y en el interés y la intensidad que Wyler consigue en la versión cinematográfica. Aquí no hay un acto de creación, pero hay un modelo sobre cómo filmar con fidelidad una obra teatral.

Film, n.º 12, marzo / abril 1953.

Títulos citados
Caza trágica (*Caccia tragica*, Italia-1946) dir. Giuseppe de Santis; **Domingo de verano** (*Una domenica d'agosto*, Italia-1950) dir. Luciano Emmer; **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, Italia-1948) dir. Vittorio de Sica; **París es siempre París** (*Parigi è sempre Parigi*, Italia-1951) dir. L. Emmer; **Roma, ciudad abierta** (*Roma, città aperta*, Italia-1945) dir. Roberto Rossellini; **Umberto D.** (Italia-1952) dir. V. de Sica.

TRAGEDIA SENTIMENTAL

Ambiciones que matan

(*A Place in the Sun*, EUA-1951) dir. George Stevens.

UN ALEGATO. Dreiser había escrito lo que él designaba ***una tragedia americana***, con la connotación fatalista de que el protagonista de su asunto no es tanto un personaje como un cuadro social y económico que determina su conducta; Eisenstein, que planeó en Paramount (1930) una adaptación cinematográfica, valoraba a la novela como "***una épica de veracidad y objetividad cósmicas***", proponía sintetizarla en sus episodios esenciales y agudizar el enfoque sociológico. La respuesta de Paramount fue preferir una versión que se pareciera tan sólo a una triste historia de amor, y cuando tras varios intentos se filmó **Una tragedia humana** (*An American Tragedy*, dirección Joseph von Sternberg, 1931), el enfoque fue policial, episódico, privado del determinismo con que en la novela el protagonista es empujado al crimen "***por la ignorancia, la juventud, la pobreza y el miedo***"; entonces Dreiser pleiteó sin éxito contra Paramount. La adaptación de Eisenstein sólo ha visto la luz en forma fragmentaria y su enfoque del asunto sólo puede leerse en sus ensayos, cuya circulación debe suponerse reducida a un círculo de lectores a los que no es necesario convencer de la idea central: la presión que la sociedad moderna ejerce, impersonalmente, sobre la voluntad y aun el destino de cualquiera de sus individuos. La historia

del hombre que mata a su amante humilde para conquistar el mundo de la novia millonaria, no tiene fuerza de alegato en las adaptaciones cinematográficas de 1931 y 1951, y sólo conserva su sentido para pacientes lectores de Dreiser, en dos tomos donde se revierte una de las más difundidas leyendas americanas (la del ambicioso que llega de la pobreza a la opulencia) y se sienta una desconfianza general sobre los resultados del espíritu de competencia y sobre la eficacia de una educación que discursea de moral. Mientras el protagonista se conduce como la sociedad le permite u obliga, obteniendo y mejorando su empleo, o conquistando a la obrera que trabaja a su lado en la fábrica, o aspirando a la joven rica con quien llegó a cruzarse, esa ambición es considerada legítima, pero cuando debe liberarse de la novia pobre porque está embarazada y es un obstáculo en su carrera, el crimen resultante (o la muerte accidental que pudo ser) es juzgado como un acto puramente individual y la sociedad considera al criminal plenamente responsable. Tras un planteo donde no se ignora el artificio, la moraleja dice que la justicia debe ser preventiva y que no debe enjuiciar los resultados sino también las causas, encontrando éstas en la escala de valores que el protagonista adquirió como niño y como adolescente. Las lecciones morales y religiosas dictadas en la infancia son, en la opinión de un crítico de Dreiser, "***excelentes ejemplos de ese modelo nativo de americanismo que resiste los hechos y reverencia la ilusión***", mientras que los ambientes lujosos de los hoteles en que el personaje fue un sirviente influyeron en convencerlo de que la finalidad principal de la vida es tener y gastar dinero. Su indecisión posterior, apenas salido de la adolescencia, entre la novia grávida y la joven aristócrata, marca el episodio crítico de un contraste entre los valores morales, más bien retóricos, que le fueran enseñados, y el apego a conquistar lo que alguien designó como un sitio bajo el sol: se haya producido o no el crimen (quizás fue accidental que la muchacha se ahogara en el lago), queda fuera de duda que el personaje se propuso cometerlo, y esa intención comporta su entrega final a la silla eléctrica. Un escritor moderno, más afecto a un impacto literario, hubiera apretado este alegato en la fuerza de unas pocas páginas, sintetizando en algunos contrastes los pasos del personaje hasta su ajusticiamiento final; Dreiser, en cambio, era afecto a un estilo naturalista que quizás nunca pudo superar, y creía que la acumulación de datos, la narración minuciosa de antecedentes y consecuencias, la descripción de ambientes y la puntualización de episodios laterales ubicaban mejor al personaje en el contexto social, prefijaban colectivamente su camino, y hacían secundarias su psicología y aun su voluntad. La sociedad americana y su religión del dinero fueron el primer tema de Dreiser, en ésta como en otras de sus novelas; más profundamente, su intención de escritor era, en la opinión de uno de sus críticos, describir "***el vasto escepticismo y apatía de la vida***", conservando para su protagonistas un cierto encanto primitivo, un apartamiento provincial de la sociedad que primero les rodea y empuja y que luego los aniquila en su mecanismo.

POCO ALEGATO. El enfoque propuesto por la segunda adaptación cinematográfica es de un orden típicamente romántico, y guarda menos memoria de Dreiser que del productor de Paramount, que en 1930 quería solamente una historia so-

bre el amor de una pareja. En el libreto desaparecen la infancia y la adolescencia del protagonista, apenas aludidas cuando Montgomery Clift mira fijamente a un niño que canta en un coro callejero, y en el que aparentemente cree encontrar un símil de sí mismo; desaparece también el alegato en segunda instancia, que es presentar, después del crimen, una organización judicial presionada por el interés político (Eisenstein hubiera hecho cuestión de conservarla). Sin el antecedente de su vida anterior, y enfocando inicialmente a Montgomery Clift cuando ya ingresa en el engranaje comercial e industrial, el germen de ambición queda debilitado (parece más congénito que adquirido), y el título castellano del film supone, aparte su penosa figura verbal, una desviada insinuación de lo que el film no tiene. Se mantiene desde luego para Clift la obsesión de librarse por el crimen de la novia pobre (Shelley Winters), pero la motivación de esa idea no figura en el film como codicia por los millones de la novia rica (Elizabeth Taylor), sino como un producto secundario de su amor por ésta: más que cuestiones de dinero o de posición social, lo que aquí se debate es la crisis de un hombre hostigado, como tantos otros, entre dos mujeres. En el punto crítico, el personaje parece más desorientado que ambicioso, accede a casarse con la novia pobre, y sólo un imprevisto feriado judicial le impide esa salida; el final de la escena coloca a la cámara enfocando una vacía sala de juzgado, y mantiene durante segundos la sensación de que, a partir de ese momento, el conflicto incluye mudamente una presencia policial y de que el paso siguiente será el crimen.

En forma similar, y aunque el film señala al principio el contraste entre la apariencia humilde de Clift y el mundo de la alta sociedad que le recibe (con "***condescendencia feudal***", apuntó alguien), esa diferencia no es nunca una humillación, ni menos una lucha de clases distintas. Con habilidad de imagen, el film insinúa la envidia de Clift por los autos lujosos que pasan cerca suyo, pero no compromete en palabras esa idea; el resultado es que el personaje puede entenderse fácilmente como un aldeano desorientado ante la gran ciudad y deslumbrado ante sus mujeres, y difícilmente como un arribista dispuesto a conquistarlas. Esta reticencia (un atajo entre Dreiser y Paramount) procura la simpatía del espectador, desmiente al título castellano y tiende a legitimar al protagonista como héroe de un episodio romántico. Su amor con la joven rica queda decretado rápidamente y posee todas las apariencias de la sinceridad; no sólo ese amor procura la fácil entrada del personaje a un mundo de riquezas al que se asimila de inmediato, sin que se exprese conflicto alguno, sino que el film salta después una barrera social respetada en la novela, y agrega una visita final de la novia rica al condenado a muerte, dando primacía al amor sobre la humillación. No consta en el film una ambición que mate a nadie, y la teoría de que se ilustra un cuadro sociológico, como la novela lo hacía, no es propuesta por el libreto sino, a lo sumo, tolerada por él. Después del crimen, el fiscal acusador propone en el juicio una versión de los hechos tan truculenta y falsa que el espectador, a sabiendas de la verdad, rescata para el protagonista la simpatía de un héroe que lucha contra villanos.

LA ARTESANÍA. Un film que disimula el alegato social implícito en la novela resulta excelente y a veces magistral como cine romántico: a una narración

fluida y clara de sus pocos incidentes une la concentración para los momentos de erotismo y de drama, valiéndose con sobriedad de su escenografía, sin otro elemento ajeno que un fondo musical (por Franz Waxman) casi siempre inspirado. Una breve escena callejera (Clift mira a Elizabeth Taylor en su auto, Winters mira con reproche a Clift) describe con elocuencia, en dos imágenes, una relación de tres personas; esta abstención o reticencia de diálogos se mantiene en todo el film. La seducción de Winters por Clift oculta a ambos personajes de la cámara y coloca a ésta en el dormitorio, mirando a la calle a través de una ventana; el murmullo de la radio y las luces externas informan en segundos que han transcurrido unas horas y la huída rápida de Clift en la madrugada insinúa que se ha producido la consumación sexual. La conquista de Clift por Taylor (con iniciativa femenina, intencionadamente) está expresada en la premura con que ambos entran a bailar al salón grande de una fiesta envueltos en música sentimental, mientras la cámara se adelanta levemente y parece marcar la primera entrada de Clift en la alta sociedad. La iniciativa del crimen aparece expresada con una narración radial sobre personas ahogadas en un balneario, y con un reiterado batir de timbal que marca esa idea en la mente de Clift; después, el crimen mismo aparece enmarcado por la soledad y el silencio del lago, donde se escucha el canto de un pájaro, el chapotear de los remos, y el mismo timbal, que adquiere ya un simbolismo. Más tarde, la obsesión con que Clift recuerda el crimen está dicha en pocos segundos con la escena de un balneario frívolo: la caída de una bañista al agua, la partida veloz de una lancha (donde el arranque del motor semeja un crescendo musical), el gesto de Clift, y la radio que queda en el muelle, informando sin oyentes sobre las últimas averiguaciones.

Varios de estos momentos, cargados de elocuencia, fiados a un uso imaginativo de sonido y de cámara, demuestran en el director George Stevens una habilidad que pocos espectadores han entrevisto en su obra anterior (comedias sentimentales para Katharine Hepburn, Irene Dunne o Carole Lombard). Su estilo narrativo, depurado y sobrio como el de William Wyler, prefiere aquí el fundido con que cada escena se disuelve sin pausa en la siguiente, obteniendo así efectos de relación temporal y de evolución dramática que concentran la narración. Esta fluidez no se interrumpe en las culminaciones románticas, donde el énfasis se obtiene, sin esfuerzo, prefiriendo los primeros planos, el diálogo dicho en un susurro veloz y clandestino, la música elevada desde un elemento del ambiente a una función de comentario.

Los lectores de Dreiser harán al film el previsible reproche de que la novela ha sido abreviada y su espíritu atenuado, pero ellos y muchos otros espectadores podrán gustar y juzgar el resultado en el terreno que la obra se propone: un enfoque sentimental y terso, atento a la progresión dramática, privado del artificio, enriquecido con las cuatro o cinco culminaciones de su anécdota. Es muy excelente la actuación de Clift y Shelley Winters, pero es sobre todo en la de Elizabeth Taylor (que antes no era actriz) donde Stevens muestra su talento de director dramático.

Film, n.º 13, mayo 1953.

Dos reposiciones

Un realismo norteamericano

Ángeles con caras sucias
(***Angels with Dirty Faces***, EUA-1938) dir. Michael Curtiz.
Ciudad de conquista
(***City for Conquest***, EUA-1940) dir. Anatole Litvak.

LAS RELACIONES ENTRE Hollywood y el mundo exterior han dependido siempre de una mezcla de audacia y prudencia, donde se buscan temas desafiantes para atraer el interés del espectador, pero se los suaviza para no molestar a las finanzas, al gobierno, a la religión y al orden instituido. La Segunda Guerra Mundial provocó un caso claro y constante, donde la norma fue ignorar el nazismo hasta 1941, y explotarlo después. Hacia 1938 pudo apuntarse que mientras Hitler tomaba Checoslovaquia, en EE.UU. se estrenaba ruidosamente **El cowboy y la dama** (*The Cowboy and the Lady*, dir. H. C. Potter) donde Gary Cooper hacía el amor a Merle Oberon, en un mundo rosado y feliz. Sin ejemplos capciosos, se señaló también que por ignorar la ascensión del nazismo (Austria, España y aun Polonia), Hollywood daba una versión mentida del mundo exterior. Apenas Hollywood averiguó que los nazis eran villanos, abundaron apellidos alemanes en las películas de espionaje, y en 1941-45 el cine se identificó (era muy fácil) con la causa aliada. Entretanto, no se había podido averiguar quiénes eran los buenos y los malos en la Guerra Civil Española, y el cine prescindió del tema, tras haberlo aguado en **Bloqueo** (*Bloqueo*, 1938, prod. Walter Wanger y dir. W. Dieterle) y deformado grotescamente en **Por quien doblan las campanas** (*For Whom the Bell Tolls*, 1943, discurso y fraude por Hemingway, Paramount y Sam Wood). Examinado en la post-guerra, el famoso **Corresponsal extranjero** (*Foreign Correspondent*, 1940, Hitchcock), resulta un caso absurdo de espionaje europeo con villanos desprovistos de ideología y de nacionalidad.

La misma alternativa de audacia y prudencia, más entrelazada y compleja, había abundado en el cine americano de 1932 a 1940. Junto a centenares de comedias y frivolidades y melodramas románticos, hubo un cine cuya temática dependía de los problemas del momento, y partía de una novela contemporánea y hasta de un titular periodístico. Fue el primer apogeo del cine sonoro americano, y superó a un torturado prestigio del micrófono, instrumento de obras teatrales y lentas. Los asuntos fueron entonces la depresión económica, el desempleo, los conflictos de trabajo, los gangsters, la corrupción política, los linchamientos, las prisiones. Ninguno de estos temas fue expuesto por completo, sino atemperado con artificiales notas de optimismo, o diluido en discursos. Una norma frecuente fue la de tratar conflictos colectivos como si fueran individuales, facilitando soluciones novelescas a problemas verdaderos; otras normas fueron la de plantear una huelga y deformar la responsabilidad del capital, plantear la crisis y elogiar lateralmente la intención del gobierno. Con todos sus defectos, que son moneda común en Hollywood, entonces y después, aquellos films construyeron una escuela para el cine americano, y los ecos de su realismo aparecieron después como rasgos menores

en films de otros géneros, caracterizando ambientes, personajes secundarios, o actividades secundarias de personajes principales.

ESPÍRITU DE EMPRESA. El estilo de una época no pertenece a una sola de las empresas productoras, ni menos aún a uno solo de los directores. La producción de un título clásico como **Scarface** (Hawks, 1932) debe serle reconocida a Howard Hughes, un audaz que por otra parte, dejó muy escasos rastros de calidad en el resto de su aventurada carrera; la producción de **Callejón sin salida** (*Dead End*, 1937, William Wyler) se debe enteramente al espíritu innovador con que entonces Samuel Goldwyn encaraba sus títulos más ambiciosos. Esas descripciones de gangsters y de suburbios, como otras alusiones al momento social de aquellos años, fueron frecuentes en Hollywood, pero entre todas las compañías hubo una, Warner Brothers, que indicó caminos distintos y los recorrió hasta donde se lo permitieron los Códigos de Producción y las exigencias de boletería. En un período de trece años, que incluyó la inauguración del cine sonoro con **El cantor de jazz** (*The Jazz Singer*, Alan Crosland-1927), la fantasía de **Sueño de una noche de verano** (*A Midsummer Night's Dream*, Reinhardt y Dieterle-1935) y de **Praderas verdes** (*Green Pastures*, Keighley y Connelly-1936), y el ciclo de las grandes biografías (Pasteur, Zola, Ehrlich, Juárez, Reuter), la empresa cumplió además un ciclo de films de actualidad, basados en temas que figuraban ya por sí mismos en la atención pública:

- la carrera del gangster en **Enemigo público** (*Public Enemy*, 1931), de William A. Wellman, con James Cagney, Jean Harlow;
- la situación del presidiario en **Soy un fugitivo** (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, 1932) de Mervyn Le Roy, con Paul Muni, Glenda Farrell;
- la desocupación de post-guerra en **Gloria y hambre** (*Heroes for Sale*, 1933), de William A. Wellman, con Richard Barthelmess, Loretta Young;
- la opresión de las poblaciones indias por los invasores blancos, en **Masacre** (*Massacre*, 1934) de Alan Crosland, con Richard Barthelmess;
- la huelga minera en **Infierno negro** (*Black Fury*, 1935) de Michael Curtiz, con Paul Muni, Karen Morley, William Gargan;
- la prostitución y el proxenetismo en **La mujer marcada** (*Marked Woman*, 1937), de Lloyd Bacon, con Bette Davis, Humphrey Bogart, Isabel Jewell;
- los linchamientos en **Ellos no olvidarán** (*They Won't Forget*, 1937) de Mervyn Le Roy, con Claude Rains, Lana Turner, Edward Norris.

UNA MANERA PERIODÍSTICA. Otros títulos ampliaban y variaban esta lista, manejando temas similares, y así apareció el desempleo juvenil para los bachilleres de **Los caballeros nacen** (*Gentlemen Are Born*, Alfred Green-1934), y desde luego otras incontables películas sobre gangsters o sobre prisiones (**El pequeño César** de Mervyn LeRoy, **20.000 años en Sing Sing** de Michael Curtiz). Es seguro que ninguno de estos títulos resistiría la acción del tiempo; hoy se impugnarían sus discursos, o las vueltas de tuerca con que los libretistas insinuaban lo que no podían decir, o los finales artificiales con que se desvirtuaban planteos auténticos: el drama de Bette Davis en **La mujer marcada** no dependía tanto de las exigencias de una clientela de cabaret como de la maldad habitual de Eduardo Ciannelli; el drama de Paul Muni en **Infierno negro** no dependía tanto de la deformada huelga

minera como del discutido amor de Karen Morley. Dentro de la industria, estos films fueron el periodismo cinematográfico de la época: urgido por la novedad, conciente de tratar problemas actuales, abreviado o superficial en el tratamiento, y privado de una permanencia artística que no figuraba ciertamente entre sus fines. Eran periodistas, por otra parte, muchos de los autores de aquellos films; varios habían colaborado en libretos sobre gangsters justamente porque como cronistas tenían un mejor conocimiento de ese mundo, a la vez clandestino y popular. Los historiadores han observado que el film de gangsters llegó a una declinación, por presiones morales y quizás oficiales, pero subsistió en cambio el estilo dinámico y rápido con que eran narrados: el tema planteado en los minutos iniciales, el diálogo cortante, la atención al ambiente, la nitidez de un desarrollo dramático que se cifraba en la acción directa y no en un manejo confuso y palabrero de ideas. Aquel era un realismo de tono más que un realismo de esencia, y aunque la revisión de aquellos títulos se ha efectuado por un renacimiento post-bélico de los films de gangsters, su primordial interés debe ser el histórico, y el mejor examen de ese cine será el que pueda hacerse con los otros elementos de la época: el fin de la prohibición alcohólica, la depresión económica, Roosevelt, el fascismo, los frentes populares, un afán socialista y constructivo que no toleraba la indiferencia por el mundo, y menos toleraba aún la introversión o el aislamiento de artista alguno. Fue sintomático que el cine antinazi se iniciara en 1939 con las sensacionales **Confesiones de un espía nazi** (Litvak, 1939), comienzo documental de un camino que después se hizo monótono. En aquel momento EE.UU. y Alemania mantenían relaciones diplomáticas, y no faltó quien creyera que la guerra se provocaba por un film.

PARA EL DELITO, UN LABERINTO. La revisión en Montevideo de **Ángeles con caras sucias** y **Ciudad de conquista** supone una perspectiva de aquel apogeo, pero está condicionada por el hecho de que ambos films pertenecen a un momento evolucionado y casi final del período. Ambas son de Warner Brothers, en ambas James Cagney progresa desde los suburbios, y en la primera juegan parte esencial los entonces famosos "Dead End Kids", seis muchachos de barrio que el azar juntó en **Callejón sin salida**, 1937, como típicos de un ambiente, y que Hollywood mantuvo agrupados durante algunos años. La evolución del film de gangsters, desde la simplicidad de su comienzo (**Pequeño César**, 1931, **Enemigo público**, 1931, **Scarface**, 1932) había derivado en una idolatría popular hacia la delincuencia, y aunque se intentó compensarla haciendo de Cagney un policía ejemplar en **Contra el imperio del crimen** (*G-Men*, William Keighley-1935), no era fácil hacer un héroe de un defensor de la ley: en la estimación popular, un policía no puede tener el prestigio de jugarse en una empresa personal y rebelde, y nunca podrá parecer tan consustanciado con su conducta como un gangster lo está con la suya. Así que el cine comenzó a mostrar los gangsters como protagonistas para después castigarlos al final, y extraer conclusiones moralizantes; esta fórmula, que sirvió a un centenar de films, fue la transacción de Hollywood entre la boletería y el espíri-

tu cívico, dos fuerzas de espontaneidad muy distinta. En **Ángeles con caras sucias** la carrera del gangster está enlazada con su ambiente, y pasa por el arrabal, los pequeños hurtos de la adolescencia, el reformatorio, la delincuencia declarada y la silla eléctrica; un cronista de la época tildó al film de "*marcha fúnebre de un gangster*", con lo que marcaba además la peculiar amargura de sus minutos finales. El film aparece hoy tan pensado en sus inclusiones y en su organización que es extraño verlo, además, tan dinámico y resuelto de desarrollo: junto a James Cagney están allí los Dead End Kids porque son el espejo del protagonista y, se insinúa, sus probables imitadores; está Ann Sheridan porque es necesaria para la boletería (y superflua para el tema); está Pat O'Brien porque un film de gangsters no es impugnado por los organismos religiosos si allí figura un sacerdote que combate el crimen y hasta consigue rendir al criminal; están Humphrey Bogart y George Bancroft para que haya alguien más villano que el protagonista, y es contra esos traidores, y no contra la policía, que Cagney comienza su épico tiroteo final. Aunque en su conducta y en su estilo de vida el protagonista aparece como un espíritu decidido y ejecutivo, las motivaciones de ambición y delito aparecen esfumadas, y se resalta en cambio una venganza más legítima, por un dinero que el ladrón Bogart escondió al ladrón Cagney. Y como el protagonista es un delincuente nominal, que no parece odioso ante la cámara, su prestigio resulta ileso ante el público, y así el film hace un héroe de quien viola la ley, con la admiración de los adolescentes cercanos, en el mismo film y en la platea. Hacia el final, esta dualidad prevé la posible objeción de los moralistas. Cuando Cagney se dispone a morir como un valiente, sin mostrar temor por la silla eléctrica, el sacerdote le pide que se finja cobarde, para hacer socialmente útil su muerte, rebajando su religioso prestigio. La desesperada escena que Cagney finge después, haciendo el cobarde sin serlo, proporciona una culminación dramática al film, y disminuye la devoción que otros delincuentes menores dispensaban a un delincuente mayor; para el público, empero, el dictamen obvio es que el gangster murió como un valiente, que la cobardía era ficción y que, en definitiva, la delincuencia puede ser una atractiva carrera.

Estas idas y vueltas del libreto responden a claras directivas de producción, y suponen lo que se ha dado en llamar "valores morales compensatorios": un cuidado de hacer el film que el público pide, pero con todos los agregados, cambios y omisiones que lo hagan inatacable para la famosa Legión de la Decencia, el Código de Producción, y los distintos regímenes de contralor en ciudades muy distantes. Es un dato elocuente el de que los diálogos vinculen a los gangsters con la corrupción política: buscan, sin mentir, un aire documental y sociológico, pero no hacen aparecer la corrupción más allá de las vagas palabras.

PARA LA GRAN CIUDAD, UN CONCIERTO. El tema de **Ciudad de conquista** ambiciona un sentido social, y pretende describir la gran ciudad a la manera de John Dos Passos: una suma de destinos distintos y cruzados, de ascensos y descensos, de gente encontrada y perdida, con una pasión común por destacarse y ser alguien. Pero como se centra rápidamente en unos pocos personajes, el retrato no alcanza sin embargo más que a un sector que no es ni siquiera una clase social. Allí figuran el boxeador noble (James Cagney), la bailarina (Ann Sheridan) maltratada por su villano partenaire (Anthony Quinn), y el compositor (Arthur Kennedy)

que trabaja durante años en lo que él denomina la sinfonía de la gran ciudad. Los azares de estos personajes suponen fracasos y éxitos individuales, más derivados de la casualidad (o de un simple decreto del argumento) que se una relación económica entre ellos y la ciudad que los alberga; aunque al comienzo sean personaje típicos, pronto dejan de serlo. La deliberación de hacerlos significativos impide su espontaneidad, y lleva al discurso inverosímil, sea por un vagabundo filósofo (Frank Craven, que aparece en esta versión menos tiempo del que ocupaba en la copia de 1941), sea por el propio Arthur Kennedy, que machaca explicaciones sobre la gran ciudad y sobre su propia sinfonía hasta que lo entiendan los campesinos sordos. Con toda la intención sociológica que el film a texto expreso pretende, están aquí ausentes la desocupación, los sueldos bajos, la rutina oficinesca, las misteriosas operaciones de las finanzas, el ruido de las calles y el pintoresquismo de juntar gentes opuestas, o ajenas, o extravagantes, como René Clair ya lo hacía antes de 1940, y el neorrealismo italiano lo haría después: la gran ciudad se abrevia a unos pocos rasgos. La famosa sinfonía de Arthur Kennedy, tocada finalmente a todo vapor, resulta ser música descriptiva y pomposa por Max Steiner, que los neófitos (Ann Sheridan, Donald Crisp, Frank McHugh) escuchan con embelesadas sonrisas de satisfacción; la reunión final de la pareja Cagney-Sheridan tampoco es un hecho esencial o elocuente, sino la eliminación e malentendidos muy superficiales. Tiene en cambio un especial interés la carrera boxística de James Cagney, con su parábola de ascenso meritorio y caída posterior, a la manera de tanto otro colega: quien recuerde desde 1940 las imágenes finales de Cagney casi ciego, vendiendo diarios en una esquina, creerá reencontrar aquí el modelo de otros films que, hacia 1947, anotaban con melancolía muy similares destinos de boxeadores (John Garfield, Kirk Douglas, Robert Ryan). Pero en 1940 la Warner Brothers no se animaba a atacar la institución del boxeo, paso que habría despertado muy arriesgadas controversias: la consecuencia es que la ceguera de Cagney no deriva de una vida de puñetazos sino de las sustancias químicas que un apostador y un entrenador perversos (Jerome Cowan, Ben Welden), frotan en los guantes del boxeador rival. El boxeo, claro, no es el responsable; tampoco lo es la gran ciudad.

Los rasgos realistas del film están en los elementos accesorios del libreto, apuntes de ambiente, un baile popular. Están en el boxeador idiotizado del principio, que sirve a Cagney para puntualizar que no aspira a ese destino; en la madre de Ann Sheridan, un breve retrato de mujer amargada por la miseria (Blanche Yurka); en el minuto irónico en que Arthur Kennedy, ante la desaprensión de los elegantes que conversan mientras él ejecuta su ambicioso concierto, toca con ***swing*** (malo) la melodía, y es aplaudido por ese frívolo público. El ignorado Elia Kazan, que todavía no era en 1940 un director famoso (**Crimen sin castigo**, **La luz es para todos**, **Pánico en las calles**, **lo que la carne hereda**, **¡Viva Zapata!**, **Tranvía llamado Deseo**) aporta aquí como actor un breve ejemplo de los azares de la ciudad: un vagabundo al principio, reaparece luego como un jugador afortunado, y muere después defendiendo una causa noble; su papel también parece haberse reducido entre 1940 y 1953.

UN ESTILO, SIN EMBARGO. Los artificios de tema y libreto con que se desarrollan ambos films, y el traslado de la autenticidad a elementos secundarios, son típicos de un realismo moderado, el único que Hollywood puede hacer, entonces como ahora. En un sentido, sin embargo, ese fue un cine social, porque aunque las ideas y los desarrollos dramáticos pudieran ser escasos u objetables, eran auténticos en cambio los elementos de donde los films partían; el estilo de ambas obras tiende además a hacer creer en una autenticidad total, con la rapidez de sus diálogos, la nitidez de la acción y de los motivos de la acción. Aparte muchas escenas menores, el feroz partido de basketball en **Ángeles** y el match de box en **Ciudad de conquista**, poseen una fuerza que no está en el preciosismo de la cámara sino en que, a la manera clásica, Las Cosas Ocurren En La Pantalla, y son mostradas en muchas imágenes breves, continuas, montadas con una habilidad que suele atribuirse a los modelos del cine mudo, y que el cine sonoro supo adquirir y conservar en esa época, liberando a sus cámaras de sus micrófonos. La elocuencia de las imágenes depende aquí de sus selección y de su ritmo: la sucesión de pasos de baile con que en **Ciudad** se abrevia la carrera de la pareja Sheridan-Quinn, la simultánea sucesión de escenas de boxeo con que se relata el ascenso de Cagney, la repentina atención a un baile popular en el que Ann Sheridan, ahora famosa, encuentra en una joven bailarina un modelo de sí misma, y establece la comparación con una muda mirada. La ubicación de ambos films en la carrera de sus directores fuerza a reconocer un estilo Warner (acción, velocidad, claridad) antes que un estilo Curtiz o Litvak: en docenas de films comerciales, mayormente mediocres, Curtiz no ha dejado un sello propio, y lo mejor y posterior de Litvak, como **El nido de las víboras** (*The Snake Pit*, 1949), se debe a Olivia de Havilland y al productor Zanuck más que a su director. Una tentación para archivistas sería la de examinar cómo el apogeo de Warner Brothers dependió menos de la creación de sus directores que de un conjunto de estrellas, libretistas y fotógrafos, orientados como equipo con la audacia de sus productores, y emigrados luego, con la audacia también, de un estudio que perdió desde 1941 el nivel alcanzado.

Las reposiciones suelen hacerse por claros motivos comerciales, y dentro de la programación Warner los nombres de Errol Flynn, Bette Davis y James Cagney parecen cartas bastante seguras. Al aficionado cinematográfico le interesan además, muy naturalmente algunos títulos de prestigio (**El halcón maltés** y **El tesoro de la Sierra Madre** de John Huston, por ejemplo), pero cabría buscar con mayor profundidad, en los títulos que ilustran, incluso con sus defectos y limitaciones, el espíritu y el estilo de una época. Las revisiones de **Gloria y hambre**, **Soy un fugitivo** o **Ellos no olvidarán**, que se acuerdan a ese criterio ilustrativo, parecen lamentablemente alejadas de la posibilidad; es deseable que el aficionado sepa entender, en **Ángeles** y en **Ciudad de conquista**, el período que confusamente dejan asomar, y del que fueron una elaborada culminación.

Film, n.º 15, julio 1953.

De Toulouse Lautrec a John Huston

Moulin Rouge

(EUA-1952) dir. John Huston

HUSTON LO PLANTEABA así: "*Hemos probado muchas ideas nuevas en Moulin Rouge, pero creo que la más importante es nuestra forma de usar el color. El Technicolor me ha recordado siempre a la propaganda de cerveza, con todo demasiado nítido. Con ayuda de filtros y algunos trucos creo que hemos conseguido que nuestro film parezca una pintura de Lautrec. La idea ha sido la de que Moulin Rouge pareciera dirigida por él. Si lo hemos conseguido, le habremos dado al cine algo más importante que tan sólo otro film*". Este propósito aparece ratificado en la advertencia preliminar del film, donde se habla, con mucha metáfora, de devolver la paleta a las manos del pintor, para revivir el París que él amó; la idea no es ya la de recoger en glorioso Technicolor la apariencia normal de objetos y personajes (un propósito realista, difícilmente artístico) sino la de pintar con luz, para que también el color sea un énfasis del relato. Es discutible que este plan haya sido cumplido, por lo menos en el grado en que lo deseó Huston, pero el propósito mismo es, reconocidamente, el paso audaz que Hollywood no se animó a dar durante muchos años de Technicolor. La experimentación con el color incluye ejemplos ingleses (**Escalera al cielo** y **Narciso negro** de Powell-Pressburger, **Enrique V** de Olivier, entre otros) y un título americano como **Dreams That Money Can Buy** (Hans Richter, 1947), rodado fuera de Hollywood y escasamente difundido por el mundo. Pero en la industria misma hay poco para recordar: dibujos cómicos, fragmentos de films musicales, y cinco minutos de **Otoño en primavera**, un film de Rouben Mamoulian que pasó prácticamente inadvertido, y en el que el vestido de la vampiresa Marilyn Maxwell se volvía más y más rojo cuando aumentaba la turbación del adolescente Mickey Rooney. En ninguno de esos casos el propósito es tan ambicioso como el de John Huston en **Moulin Rouge**: una plástica cinematográfica en el estilo de Toulouse-Lautrec, con un relato que fuera la evocación si no la biografía del pintor mismo.

BOHEMIOS Y ARTISTAS UNIDOS. Una forma de no entender el plan y el film es asociarlos con el creador que John Huston fue durante su primera y larga etapa en el cine, dedicada a delincuentes y aventureros diversamente frustrados (**Halcón maltés**, 1941, **Tesoro de la Sierra Madre**, 1947, **Huracán de pasiones**, 1948, **Mientras la ciudad duerme**, 1950). Una segunda etapa de independencia y capricho comenzó en 1950 con **Alma de valiente**, un film sin estrellas, sobre la Guerra Civil Americana, que Metro Goldwyn Mayer recortó, modificó y retiró de la exportación, aduciendo el fracaso comercial. Esa etapa de Huston continuó por la firme negativa a dirigir **Quo Vadis** para la Metro, y por el éxodo al África para hacer **La reina africana** (1952), una humorada que algunos cronistas se negaron a entender como tal. En este período Huston no se olvida ciertamente de la boletería (con socios diversos, es su propio productor), pero con pocas limitaciones hace lo que

quiere. Primero le insinúa a Hollywood, desde África, que se puede filmar un asunto de aventuras con una pareja como Katharine Hepburn-Humphrey Bogart, alejada de la adolescencia; después filma en París y Londres una experimentación plástica como **Moulin Rouge**, con artesanos y técnicos ajenos a Hollywood; después filma en Italia **La burla del diablo**, con un elenco peculiar: Bogart, Jennifer Jones, Peter Lorre, Gina Lollobrigida. La experimentación con el color era, por otra parte, una de sus ideas preferidas en los últimos años, y debió haber sido un firme propósito desde sus conversaciones con Eliot Elisofon, un fotógrafo de LIFE cuyos efectos luminosos asombraron a Huston; la filmación de **La reina africana**, primera película de Huston en color, parece oficiar de tubo de ensayo para el más ambicioso plan de **Moulin Rouge**. El mismo Elisofon fue luego el asesor especial para el color del film, y llegó a preparar un plan donde se combinan luces coloreadas para los escenarios con filtros coloreados para las cámaras; un fragmento de sus indicaciones a Huston fue luego publicado (en ***Films in Review***, marzo 1953) y es de sumo interés para los fotógrafos aficionados. Pero ésta es sólo una parte del plan, y justamente la que otro director puede intentar de nuevo, asimilando la técnica. La otra audacia de Huston es la de hacer un film sobre un pintor deforme, que medía 1.35 y que nunca podría ser el héroe de un film americano. Aquí Huston se jugaba el éxito de toda la producción, incluyendo el experimento plástico, y es legítimo interpretar como deliberadas concesiones algunos de los defectos dramáticos del asunto, novelado y simplificado para el consumo popular: una mayor audacia podía significar un fracaso. Como persona y como artista, Toulouse-Lautrec fue un caso pintoresco de deformación física, extravagancia espiritual y talento plástico; se alejó voluntariamente de su familia ilustre (varios apellidos, escudos nobiliarios, mucho dinero) y vivió en el Paris de fin de siglo, rodeado de otros pintores y de un mundo también pintoresco y bohemio, cuyos ambientes eran el cabaret, el circo y el burdel. No es difícil suponer la atracción que Huston, un individualista, debió sentir por el pintor, que era, como él, un observador atento e irónico de los tipos peculiares que le rodearon. Casi todos sus dibujos y cuadros son un apunte accidental de gestos y actitudes, como una calculada instantánea de gente en movimiento; Lautrec casi nunca utilizó modelos, trabajaba con rapidez, mientras hablaba o bebía, y memorizaba imágenes con fidelidad. Aunque su bohemia no le impidió utilizar el dinero familiar (y éste le permitía pintar sin dependencia económica), todo el mundo de Toulouse-Lautrec deriva de su contacto con tipos populares, y de su deliberado desafío a la burguesía y a sus convencionales valores. Cuando los abogados de la familia lo citaron para que firmara algunos documentos, se negó a visitarlos, y los citó a su vez en una dirección de Paris; los abogados debieron entrar así en un burdel, donde encontraron a Lautrec, completamente desnudo y con sombrero, que tomaba apuntes de varias mujeres sin sombrero: con un aire serio y respetable leyó los documentos, los firmó, y despidió a los abogados. La anécdota, contada por el mismo Huston en un artículo periodístico (***Esquire***, diciembre 1952) está muy ausente del film, donde apenas se sugiere que Toulouse-Lautrec y los burdeles tuvieran la relación habitual que en verdad mantuvieron: una puerta que se abre sobre una habitación donde hay varias mujeres (semejando uno de sus cuadros), y una sucesión de dibujos elocuentes, son la pista apenas insinuada de esa relación.

Los códigos de producción y las convenciones morales han impedido que el film retrate al verdadero Toulouse-Lautrec, un artista que en las palabras de Huston, "***pintaba lo que veía, no dramatizaba sus temas, ni permitía que sus emociones colorearan su obra***"; aunque producido fuera de Hollywood, el film debía ser distribuido por United Artists, y sujeto a las limitaciones de una producción americana. Así que el plan audaz fue luego moderado, con cortes y deformaciones a la biografía real, según es de rigor en estos casos. Como los artistas que el cine evoca suelen ser los músicos que no aparecen componiendo, y los literatos que no aparecen escribiendo, debe festejarse que aquí aparezca un pintor que continuamente pinta, y que junto a él aparezca el mundo que le proporcionó sus temas. Esa es la parte saludable del film, junto a una concepción plástica que procura relacionarse con su tema; es en cambio menos saludable que Huston, para conseguir públicos más amplios (que obtuvo), dramatice el tema y le invente emociones diversas, corriéndose de una escasa convicción a una abierta falsedad.

DEMONIOS CON ALMAS LIMPIAS. No es probable que Lautrec, un espontáneo como artista, y un ingenio malicioso para satirizarse a sí mismo, haya vivido amargado por la deformidad de sus piernas, y por las relaciones peculiares que ese defecto físico le haya procurado. En su artículo, el mismo Huston apunta que en los ambientes de París Lautrec encontró gente deforme como él, "***y fue aceptado por ellos como él los aceptaba***"; es presumible además que encontrara una compensación en las deformaciones psicológicas de otras personas. Del mismo modo, no es razonable creer que Lautrec se haya sentido más noble, más nervioso o más tímido en ninguna de sus relaciones amorosas; a un hombre que pasaba semanas viviendo en burdeles el amor debió parecerle un asunto práctico, directo, quizás grotesco. Es en consecuencia muy increíble que el film se aparte de sus descripciones de ambiente tan sólo para inventar dos escaramuzas sentimentales en la vida de Lautrec, con una prostituta caprichosa que termina por burlarse de él (Colette Marchand) y con una dama más respetable que finalmente elige otro amor y le deja una carta (Suzanne Flon); a estos dos episodios hay que agregar un tercero, donde se describe una amistad entre Lautrec y una cantante enamorada del amor (Zsa–Zsa Gabor, que se llama Jane Avril: debió ser realmente una bailarina). Estos temas pudieron ser el hilván que uniera al film, le diera cierta apariencia de relato, y pretextara el apunte sobre el protagonista y su ambiente. Pero en cambio son falsos y enfáticos con cierta plomiza deliberación, y falsean también al personaje central. En el primer caso, suponen la arbitrariedad y la maldad en la prostituta del cuento, con arranques de desprecio a Lautrec que sólo parecen colocados para amargar a éste, y con un desborde verbal que sustituye a una más fina descripción psicológica; "***no sé por qué digo las cosas que digo***", dice Colette Marchand, sabiéndolo. En el segundo caso, el amor puro es un malentendido, como en las historietas para adolescentes, y aunque Suzanne Flon utiliza siempre una mirada penetrante e intensa, dejando entender más de lo que dice, ninguno de ambos enamorados cree ser correspondido, y se separan para siempre, por error. Estas trivialidades, muy indignas de un Huston libretista, son obviamente los rodeos que se dan para crear una amargura en Lautrec: hacia la mitad del film derivan en una consagración a su obra (buen motivo para intercalar un muestrario de sus cuadros) y hacia el final derivan al alcohol, una nueva caída de una escalera, y la muerte. Todo lo cual reproduce, lejos de Hollywood, el estilo de Hollywood: el libreto intrincado

para disimular omisiones e inclusiones, la superficialidad para tratar a un artista, inventándole motivaciones cercanas y fáciles a su conducta, y anulándole la fuerza demoníaca con que Lautrec pudo consumirse en alcohol, seguir pintando entre sus finales ataques de parálisis, y morir a los 37 años (por el alcohol, no por el accidente que sugiere el film). La descripción del personaje es pasiva, y la descripción de su obra es, sin evolución, sin causas ni efectos, un paseo por sus cuadros. Y aunque el protagonista aparece pronunciando frases célebres (sobre el arte y el corazón, en el estilo del Calvero de Chaplin), su vida interior apenas trasluce de la amargura de su rostro, quizás porque José Ferrer estaba demasiado preocupado por la caracterización exterior: actuó de rodillas durante casi todo el rodaje, simulando con trucos diversos una estatura menor, en una tarea que debió serle obsesionante.

En la carrera de Huston libretista, el film debe ser uno de sus puntos más bajos: pega un episodio con otro, o introduce la escena melodramática innecesaria, como el discurso ebrio de una bailarina vieja y fracasada (Katharine Kath), o arremete con la elocuencia, apuntando en frases muy largas la diferencia entre la nobleza y la bohemia de Lautrec. Cuando escribió sobre el personaje y el film, Huston declaraba que "***mucho puede ser leído en el arte de Lautrec, pero él mismo nunca se preocupó de darle SENTIDO***"; el film, en cambio, carga los diálogos con sentido histórico, pero a los solos fines de la grandilocuencia. El personaje omitido es justamente el Lautrec pintor, que derivaba del impresionismo, tenía opiniones sobre toda la pintura realizada hasta su tiempo, discutía su estética y, en definitiva, contribuía a modificarla.

UN EXPERIMENTO PARA HUSTON. La explicación de las simplezas y defectos del libreto puede estar en la biografía novelada de Toulouse-Lautrec (por Pierre La Mure) en que se basa el film, o en las exigencias de un Código de Producción que desinfecta burdeles, economiza en ajenjo y pide "valores morales compensatorios", o en las exigencias de la taquilla, que pide tres mujeres en el elenco, con fotos en la publicidad (curiosamente, ésta elimina la grotesca figura de Lautrec, y prefiere bailarinas de can-can). Otra explicación distinta y adicional es la improvisación y apuro con que el film fue rodado, sacando a Ferrer de sus muchas ocupaciones neoyorquinas (como actor, director y productor hace trabajos múltiples y hasta simultáneos), y llevándolo a Europa para afligirlo en cine con un papel que Ferrer había querido hacer en teatro. La filmación en París se hizo con un elenco reclutado, donde casi todos hablan inglés con acento francés, muy indebidamente; se hizo, además, con rodaje nocturno, ocupando cabarets y restaurants en las horas de la madrugada, y dependiendo, presumiblemente, de sustitutivos inadecuados para la eficiencia de un estudio americano. No debe extrañar que los mayores afanes de Huston hayan sido los problemas de personal, de iluminación y de técnica; una de las consecuencias es que el París del film no es el París 1900 de Toulouse-Lautrec, sino un grupo de seis personas, que discuten, aman y pelean en habitaciones interiores o en un callejón pequeño y despoblado. Pero donde no hay un libretista sigue habiendo un director, un artesano depurado que piensa el enfoque de cada escena (no incluye lo superfluo, no omite lo necesario), que consigue el realismo para una caída de la escalera, que toma intencionadamente desde abajo al padre de Lautrec cuando es el hijo (niño o enano) quien habla con él, o que, en fin, apunta al pasar

la nostalgia del protagonista por los caballos de caza, o incluye en un decorado los grabados japoneses que fueron uno de los modelos del pintor. La retirada de éste del cabaret en que comienza el film, proporciona, a los diez minutos del principio, el primer dato sobre su corta estatura, y Huston lo encuadra de espaldas, cruzando el salón, y contrastando con tres figuras de limpiadoras; ahí culmina un primer acto de riquísima pintura de ambiente y personajes, y casi todo lo que sigue después es superfluo a su lado. En esos primeros diez minutos figura un can-can que es una maravilla de dinamismo y de ritmo, en parte porque música y baile lo consiguen así, pero sobre todo por el montaje con que aparece construido. En el principio, también, figura el trozo en que la plástica del film semeja más cercanamente el estilo de Lautrec: el perfil recortado en primer plano, con una pose accidental e inestable, el fondo brumoso, los espacios vacíos a un costado del cuadro. La comparación de esas imágenes con algunos cuadros de Lautrec demuestra la minucia con que está interpretada La Goulue, en ropa y peinado, y hace muy asombroso el hallazgo de Walter Crisham para el papel del bailarín Valentín Dessosse, una figura difícil. Sólo rasgos aislados procuran después esa semejanza: un apunte de can-can, una anciana grotesca, o el bailarín Chocolat que ya Gene Kelly recordara en un fragmento de **Sinfonía de París**, una evocación más breve, más concentrada, del mismo pintor. Casi todo el film supone, fuera de un estilo Lautrec con el que no puede cumplir, un estilo nuevo para el director Huston. La toma larga, el *travelling* complicado y giratorio en que se combinan movimientos de cámara y de personajes, recuerda al Huston de **Huracán de pasiones** y de **Mientras la ciudad duerme**, con su atención al detalle físico y al contraste de elementos dentro del cuadro; aquí utiliza reiteradamente las escaleras (como Wyler) para dividir planos y marcar ocasionales jerarquías dramáticas. Pero puesto a usar el color es un director distinto, y obliga a entender el interés con que acometió el experimento. Aparte muchos efectos de belleza plástica, sin contexto dramático (la pelea de las bailarinas, o los colores del can-can, un espejo amarillo en el cabaret, un velo rosado de Zsa-Zsa Gabor que filtra parte de un cuadro), Huston se complace en el uso intencionado, que adjudica colores dominantes a las escenas de diversos personajes (el azul se reitera junto a Colette Marchand, el amarillo cobrizo junto a Suzanne Flom) o que tiñe de verde las escenas de alcoholismo y desesperación en que cae Lautrec, cerca del final. Distintos tonos de luz, en un mismo escenario, marcan la derivación desde una tentativa de suicidio a un interés por el trabajo y a una recuperación moral; un mismo callejón aparece azulado y húmedo cuando el protagonista es abandonado por Colette Marchand, y luminoso y diurno cuando es visitado por su madre (Claude Nollier). Estos contrastes suponen una intención nueva en Huston y por lo menos distinta (ya que no original) en el cine en colores, sobre todo en el dramático: su concepción no se subordina al color de las cosas sino a la luz y al filtro con que se las fotografía, como otros artistas han sabido hacerlo ya en blanco y negro.

Entre muchas biografías frustradas de artistas exitosos, y entre las abundantes simplezas que aquí provoca la intención comercial, algunos fragmentos de **Moulin Rouge** serán imprescindibles a un exigente espectador.

Film, n.º 16, agosto 1953.

Títulos citados (Todos dirigidos por John Huston, salvo donde se indica).
Alma de valiente (*The Red Badge of Courage*, EUA-1950); **Burla del diablo, La** (*Beat the Devil*, EUA-1953); **Dreams that Money Can Buy** (EUA-1947) dir. Hans Richter; **Enrique V** (*Henry V*, Gran Bretaña-1944) dir. Laurence Olivier; **Escalera al cielo** (*A Matter of Life and Death*, Gran Bretaña-1946) dir. Michael Powell y Emeric Pressburger; **Halcón maltés, El** (*The Maltese Falcon*, EUA-1941); **Huracán de pasiones** (*Key Largo*, EUA-1948); **Mientras la ciudad duerme** (*The Asphalt Jungle*, EUA-1950); **Narciso negro** (*Black Narcissus*, Gran Bretaña-1947) dir. M. Powell y E. Pressburger; **Otoño en primavera** (*Summer Holiday*, EA-1948) dir. Rouben Mamoulian; **Quo Vadis** (EUA-1951) dir. Mervyn LeRoy; **Reina africana, La** (*The African Queen*, Gran Bretaña / EUA-1951); **Sinfonía de París** (*An American in Paris*, EUA-1951) dir. Vincente Minnelli; **Tesoro de la Sierra Madre, El** (*The Treasure of the Sierra Madre*, EUA-1947).

Un libro sobre Hollywood

RICHARD BROOKS escribió una novela, ***The Brick Foxhole***, que luego fue filmada bajo el título **Crossfire** o **Encrucijada de odios** (1947, de Edward Dmytryk). Luego escribió algunos libretos, y dirigió tres films: **Crisis**, 1950, con José Ferrer y Cary Grant; **El milagro del cuadro** (*The Light Touch*, 1951) con Pier Angeli y Stewart Granger; **La hora de la venganza** (*Deadline USA*, 1951), con Humphrey Bogart y Kim Hunter.

Un productor no es un millonario ni un artista; suele ser el administrador de una empresa temporaria que es la filmación, donde con frecuencia maneja dinero ajeno, elige un argumento, selecciona y supervisa a adaptador, director, elenco, cuerpo técnico, ajusta fechas y contratos, atiende detalles imprevisibles. Es una historia de esfuerzos, compromisos, maniobras políticas internas, con una finalidad de éxito, de prestigio y de permanencia; su filosofía se acerca a la que Arthur Miller delineó para el protagonista de su ***Muerte de un viajante***, y su resultado es el cine americano, que casi siempre comercia una morralla para consumo popular, y cuando saca un film nuevo, o distinto, o desafiante, o bien hecho (producción de Darryl F. Zanuck, de Dore Schary, de Stanley Kramer, de Joseph L. Mankiewicz, por ejemplo) lo hace entre concesiones y compromisos futuros.

Una novela de Richard Brooks enfoca ahora a un productor típico, en las varias etapas de su primer film propio. La etapa preliminar, decidida ya la filmación, con un presupuesto de un millón y medio de dólares, es bastante aterradora para un creador que aspire a la independencia:

"Para hacer un millón y medio, la película de Matt necesitaría una entrada bruta de tres millones. Quizás sería posible

-si consiguiera que Steve Taggart interpretara al protagonista,

-y si la Oficina Breen (Código de Producción) la aprobara,

- y si a la Legión Americana le gustara (y si no, la boicotearían, y podrían a las madres y a los Boy Scouts de América contra ella),

- y si la Legión de la Decencia diera una buena clasificación (si diera una mala clasificación se hablaría contra el film desde el púlpito, y los católicos no irían a verla, y aunque uno desafiara esta posibilidad los exhibidores no se atreverían a desafiarla),

-y si otros grupos religiosos no atacaran al film por alguna frase abstrusa,

-y si grupos raciales diversos no hicieran otras presiones,

-y si los sindicatos de trabajo no decidieran hacer el boycott contra el film,

-y si las muchas y variadas cámaras de comercio, de médicos, de abogados, y el Sur, y toda otra clase o grupo no colgaran al film alguna prohibición,

Entonces sería probable que el film fuera mediocre y que al final el público no quisiera verlo. Y si todo iba bien, había que hacer todo el dinero en Estados Unidos, porque el mercado europeo era difícil y el dinero que dejara quedaría congelado; Asia no tiene gran valor de taquilla; Sudamérica tiene algún valor pero aun allí varios países mantienen congelados los fondos producidos. ¡Un millón y medio! ¡Imposible!

¿Pero qué ocurriría si pegaba en el blanco? Significaría independencia y libertad y respeto por sí mismo y éxito y éxito. Pero ahora mismo, delante suyo, la pantalla estaba blanca, y se sentía pequeño e incapaz, y un millón y medio era más dinero del que podía concebir, y estaba contra toda razón que ninguna película costara tanto, pero ésta costaba eso, y de ella dependía todo, todo lo que pudiera significar algo para él" (p. 49).

Y después están los otros problemas. El libreto no sirve, y hay que traer a un escritor desde New York para que le dé alguna calidad a la narración dramática y a los diálogos; entonces el escritor es, desde luego, un creador independiente, que siempre ha pensado solo en sus novelas y en sus cuentos, no acata las consignas del Gran Sueño Americano, y en pocas horas es sospechado de comunismo, investigado y escandalizado. Y el director es un alemán que en sus buenos tiempos filmaba bien porque no entendía inglés y sólo se preocupaba de las situaciones, las imágenes y el movimiento de la cámara, pero apenas comenzó a discutir de diálogos y a comprender lo que se discutía en su derredor, y a mezclarse en la construcción de los argumentos, sus films se hicieron malos y después peores (la descripción se ajusta a Fritz Lang, quizás a Robert Siodmak). Y el Jefe de Estudio, que los manda a todos, incluso al productor, cree saber que lo único que funciona es el Entretenimiento, y que todas las películas con ideas y con audacia son fracasos y problemas. Y el galán se emborracha, y la dama joven no sabe actuar, y el característico, que hace un Padre Americano Modelo, se ve envuelto en un escandaloso lío de faldas. Y cuando todo está arreglado, con suerte o con parches, y la filmación se ha terminado, y está listo el montaje, aparece la gran discusión sobre el final del film. El mejor final es el más ajustado al protagonista: un gran hombre que en el fondo es un fraude, lleno de engaños y de pequeñas mentiras y de disimulos, que debe morir como un cobarde y desinflar su prestigio ante el público. Entonces las presiones financieras, comenzando por el público de una función privada de ensayo, y siguiendo por toda la capa superior de los estudios, fuerzan a un final de compromiso, donde el protagonista muere por salvar la vida de un niño, y aparece castigado y regenerado a un mismo tiempo. Esto trae el

éxito del film, pero no trae satisfacción al productor, que quería ser independiente y dar al argumento el final que su lógica interna reclamaba; también lo malquista con el libretista que importó desde New York, y al que debió traicionar.

La transacción es toda la clave de este productor, y aunque queda muy clara, sin duplicidad, la nobleza de sus intenciones, el ambiente le fuerza luego a comprometerse. Cambiar el final de su film es sólo uno de los episodios; otros son dar dinero a las dos campañas (a favor y en contra) de un libretista acusado de comunismo, o resignarse a que su amante lo deje pero antes acomodar la situación para que en apariencia sea él quien la deje. Hacia el final, la transacción de fondo es la filosofía del libro: después de discutir su vacilación entre hacer un drama americano auténtico, como siempre lo quiso, o producir en cambio la lujosa y vacía película histórica y religiosa que el estudio le pide, el productor resuelve acceder a las demandas del estudio y al mismo tiempo contratar a un director nuevo y audaz que hará un film menor sobre las minas de carbón, con presunta intención social. El mismo seguirá progresando como el héroe de un sueño de éxito; al lado suyo, un joven con talento, en el que ve a su conciencia, hará un film distinto y valiente.

UNA HISTORIA REAL. Suele ser muy fuerte la tentación de encontrar trazos biográficos en los personajes de toda novela, pero esta suposición parece más legítima en las novelas sobre un ambiente semipúblico como Hollywood. El retrato del director alemán puede ser de Fritz Lang o el Robert Siodmak, pero es demasiado breve y superficial para que ninguna demostración se haga convincente. El retrato del protagonista admite en cambio una búsqueda en los antecedentes del autor Richard Brooks, hasta llegar a sus contactos con el productor Mark Hellinger, un hombre fuerte que hizo **Los asesinos** (*The Killers*, Siodmak-1946) y **La ciudad desnuda** (*Naked City*, Dassin-1947). Cuando Hellinger falleció repentinamente, Richard Brooks escribió una nota explicando el gran tipo que era el productor, y la amistad que tuvieron en el breve tiempo en que trabajaron juntos. Para Hellinger había escrito Brooks dos libretos: **Swell Guy**, 1946, director Frank Tuttle, con Sonny Tufts, Ann Blyth, William Gargan, Ruth Warrick (no exhibida en el Uruguay), y **Entre rejas** (*Brute Force*, 1947), director Jules Dassin, con Burt Lancaster, Hume Cronyn, Charles Bickford, Yvonne de Carlo.

La nota necrológica (publicada en *The Screen Writer*, marzo 1948) da los datos y hasta los diálogos que luego Brooks recogerá en *The Producer*: un contrato Hellinger-Brooks se hacía con un apretón de manos y no con un documento, las opiniones de Hellinger sobre el comunismo en Hollywood son las que luego se discutirán y mantendrán en la novela, y la descripción de la vida psicológica y doméstica de Hellinger se ajusta literalmente a la que luego aparecerá en la ficción, hasta en detalles ínfimos. Estas similitudes pueden enseñar algo sobre cómo trabaja un novelista, y no es aventurado afirmar que hasta los más imaginativos utilizan, elaborado y disfrazado, el material humano que han encontrado cerca suyo. Pero el dato biográfico se amplía aun más, y la lectura del argumento de **Swell Guy** da una sorpresa: ese es, notoriamente, el film que se discute en la novela, con su personaje canalla que aparece regenerado y muerto al final, tras haber vivido en el disimulo y el doblez. El incidente de 1946, llevado a 1951 y prolongado con elementos de ficción, se constituye así en la sustancia de la novela. Pero en ésta hay desde

luego otros episodios reales, y la discusión final sobre el hacer o no hacer la gran película histórica, a todo lujo, es sin duda la misma discusión que John Huston tuvo con Metro Goldwyn Mayer en 1950, tras el fracaso comercial de su **Alma de valiente** (*The Red Badge of Courage*): allí Huston meramente rechazó la idea de dirigir **Quo Vadis**, y marchó al África a filmar, para su propia compañía, **La reina africana** (*The African Queen*), una idea que le entusiasmaba.

La admiración que Richard Brooks ha manifestado por Huston hace más probable esa segunda identificación. Ya en la nota sobre Hellinger (marzo 1948), describía a Huston como un gran talento, uno de los pocos hombres en Hollywood que sabía cómo hacer un buen film; la colaboración de Brooks y Huston en **Huracán de pasiones** (*Key Largo*, 1948), es sólo una pista preliminar de cómo **El halcón maltés** (1941) de Huston habría de ser después el lejano modelo de **El milagro del cuadro** de Brooks. Será un motivo de intriga el que Brooks dedique su novela, lacónicamente, a "H", una inicial no identificada que puede aludir a Hellinger, a Huston o a nadie.

La identificación de Mark Hellinger o de John Huston o del propio Brooks tras la ficción de una novela puede tener un relativo interés para el aficionado cinematográfico; es presumible, por otra parte, que en Hollywood otros rasgos sean significativos, y que una alusión a Dore Schary, a Darryl F. Zanuck, a Louis B. Mayer, tenga más sentido e ironía si se juzga la novela con conocimiento del ambiente. Pero la valoración del propio Brooks adquiere en cambio un mejor relieve. En una carrera de franco progreso, desde argumentista a director, Richard Brooks se mostró escéptico de los pregonados valores morales que suelen ser acariciados por el cine americano, y así lo dicen, entre líneas, el argumento de **Swell Guy** y el de **Encrucijada de odios** (basada en una novela suya). Su gran tema es, por otra parte, el de la alternativa entre dos situaciones igualmente complejas, diversamente integradas por moral, virtud y conveniencia. La alternativa es el tema de **Huracán de pasiones** y el de **Crisis** y el de **La hora de la venganza**; con todas las variantes de acción y de ambiente, el problema central es la ética de la conducta: elegir la supervivencia tras la concesión (a gangsters, a dictadores, a millonarios) o ser fiel a los principios aunque se muera en la demanda. No es probable que Brooks plantee estos temas porque desea pregonar las virtudes de la rendición, para convencer al público de que debe bajar la cabeza; contrariamente, los plantea porque su natural rebeldía se lo pide, y si sus films arriban a soluciones de azar o de discurso o de compromiso ello se debe, muy notoriamente, a que arriba de Brooks manda Hollywood, y arriba de Hollywood mandan financieros. Atribuir a Brooks, a propósito de **Crisis**, una mentalidad yanqui de raza superior, o creer que es el mismo director, y no la Metro, quien desperdicia y arruina el tema de **El milagro del cuadro**, supone un burdo procedimiento crítico, que no analiza lo que ve, y so pretexto de que necesita juzgar los resultados, y de que ignora las causas, deja al lector sabiendo lo mismo que antes, si no algo más confuso.

GENTE CON IDEAS. La inteligencia y la sutileza de Brooks necesitarían una larga elucidación de situaciones y diálogos de su novela. La libertad con que siente y piensa está en cambio muy clara en la respuesta que el productor da al honrado libretista que piensa renunciar a Hollywood, porque no encuentra apoyo:

"¿Qué quieres llegar a ser?", preguntó Matt. "¿Estéril? ¿Nada que decir? ¿Nada de imaginación? ¿Esperando algo que hacer? ¿Haciendo la misma cosa, una y otra vez? ¿Diciendo que sí a todo para conservar el empleo? Mira, muchacho, en un par de años este negocio está chato y en la calle, si no le dan una inyección. ¿Y cuál es la inyección? Talento. Gente como tú. Gente con ideas y coraje para llevarlas adelante. Gente que no tenga miedo de jugarse. Mira, muchacho: no eres el sobrino o el hermano o el hijo de este negocio. Tienes algo que vender, o no te lo estarían comprando. Entraste y te quedaste, porque fuiste luchador. Bien, lucha. Todos reclaman sangre nueva. Bien, en nombre de Cristo, ¿quién es la sangre nueva? Tú. Tipos como tú. Y tipos como yo.

¿Vienes a pedir consejo? Muy bien. Aquí está el consejo. Los estudios no hacen las películas. Los operadores no las hacen. Los bancos no las hacen. Los accionistas no las hacen. El talento las hace. Gente con ideas y el talento para filmarlas. ¿Consejo? Seguro. ¡Renuncia! Haz las cosas como tú las entiendes, o no las hagas. Y si no las quieren hacer aquí, se harán en otro lado. ¿Acaso Zanuck tuvo que quedarse en Warner? ¿Acaso Schary tuvo que atarse a RKO? ¿Acaso Selznick se fundió porque dejó la Metro? Si tienes miedo de fracasar, hazte accionista o banquero o cualquier cosa, pero deja que otros hagan las películas. El argumento es tuyo. Llévalo donde te lo hagan".

Y la opinión de Brooks sobre los productores también está muy clara en un párrafo:

"Un potentado no sabe cómo manejar una cámara: eso supone cierto conocimiento técnico. No puede construir los escenarios. No puede ser actor. No sabe dirigir una película. Pero todo el mundo, y su cuñado, creen que pueden escribir. ¿Qué necesita un tipo para escribir? Un lápiz y un pedazo de papel. Nadie se pondría a enseñar al fotógrafo cómo debe enfocar la cámara. Pero todos reescriben diálogos, cambian el argumento, borronean como lunáticos".

Cuando ***The Producer*** fue publicado en Inglaterra, el cronista de ***Sight and Sound*** (Londres, enero / marzo 1953) le dedicó una brevísima nota, asegurando que "***en última instancia, los valores morales del libro parecen corruptos***". La inferencia es la de que Brooks no debió terminar con el conformismo de su protagonista a hacer un film histórico de lujo, sino con una actitud idealista en la que habría preferido renunciar al dinero y producir solamente las obras de prestigio artístico. Esta actitud no cuadra, empero, con todo el mecanismo de compensación y acuerdo en que se ha desarrollado el relato, ni cuadra tampoco con la realidad de Hollywood. Como autor, Brooks fue bastante realista para enunciar que Hollywood sigue andando, y no compromete en ello sus deseos: la marcha del cine americano depende de la existencia de productores maleables, que hoy hacen un film de lujo y mañana un film con sentido social, y después una historieta policial con autenticidad de ambiente y después otro film de lujo, con Technicolor y piscinas y muchas extras. El hecho de que Brooks haya explicado cuidadosamente los mecanismos económicos que producen el peor cine, y la atracción de talentos que producen el mejor, resulta bastante garantía de que sabe lo que está escribiendo; el libro no tiene más valores morales de los que pueda tener un retrato.

En un sentido más literario, caben otras objeciones a la novela, porque más abajo del diálogo brillante y cínico están las simplezas de construcción, o los adornos superfluos: los problemas personales de esposa y amante del protagonista, algún diálogo más descriptivo que verosímil, una fiesta de Hollywood que igual pudo ser un ***cocktail-party*** en Chicago. Son las objeciones menores a un libro muy seguro de su material: algunos de los problemas que presenta se solucionan con demasiada facilidad (por azar o por decreto), pero, precisamente, es útil que alguien, alguna vez, marque siquiera los problemas de Hollywood.

La traducción del libro, al castellano o al francés, es una empresa que Richard Brooks debiera alentar. Aun en los círculos más cultos de América Latina, por ejemplo, se ignora otro Hollywood que el sensacional, se ignora qué es un productor, y apenas se practica otra valoración cinematográfica que la de juzgar resultados, acumular, nombres, fechas, adjetivos, impresiones personales. Para muchos aficionados el libro será una revelación, y no solamente un divertido relato.

The Producer, por Richard Brooks; Simon & Schuster, septiembre, 1951. 308 págs.

Film, n.º 16, agosto 1953.

Gregg Toland

"Qué vanidad es la pintura, que excita nuestra admiración por su parecido a cosas, cuyos originales no admiramos en absoluto".

Pascal.

El nombre de Gregg Toland ha estado asociado a los directores más talentosos de Hollywood (como John Ford, Orson Welles, William Wyler) y a los mejores films americanos: **Viñas de Ira** (*Grapes of Wrath*), **El ciudadano** (*Citizen Kane*) o **Lo mejor de nuestra vida** (*The Best Years of Our Lives*). Los realizadores de estos y otros films lo consideran indispensable; cuando falleció (28 setiembre 1948), William Wyler expresó en una carta: "*A pesar de sus logros técnicos, Toland no era un técnico: era un artista creador que trabajaba con el director para encontrar la forma más eficaz de narrar un relato en la pantalla, y luego aplicaba su pericia, su artesanía y su imaginación a narrar esa historia, sin consideración por lo que se considera generalmente "buena fotografía". Hombres como Gregg Toland son casi irreemplazables, porque nunca están satisfechos con hacer bien lo que ya había sido hecho antes, y constantemente procuran ampliar los horizontes de su medio de expresión. Confío en que existirán muchos cameramen, dentro y fuera de Hollywood, que sean estimulados por la obra de Toland, continúen sus adelantos y progresen en su labor para hacer del cine una forma más rica, más expresiva y más auténtica de arte."*

Suele ser un malentendido del público que el cameraman tenga un papel de fotógrafo glorificado, en el sentido en que fotografía

cosas ya existentes, a las que sólo aporta una técnica profesional. Lejos de ello, el fotógrafo debe imaginar o crear en la pantalla un ***efecto***, construido sumariamente por cuatro fuentes: el libreto, la dirección, la escenografía o ambiente, y el cameraman mismo. Cualesquiera sean los recursos proporcionados por los tres primeros, es el cameraman quien debe culminarlos en imagen, superar los problemas de iluminación, movimiento y enfoque que se le planteen, y hasta proponer la modificación de la escena si no prevé un resultado satisfactorio. Esto supone una estrecha colaboración con el director, que es el responsable; en un sentido estricto, supone una estrecha colaboración del cameraman con cada uno de los integrantes del equipo, comenzando por el libretista. Es característico que Wyler elogie a Gregg Toland por una virtud que pertenece a Wyler mismo: el respeto celoso por las necesidades del tema, su narración en la forma más intensa y eficaz, antes que ningún virtuosismo, ningún brillo exterior y superficial. De esa colaboración entre ambos nacieron seis films, diversos por varios conceptos, pero con la común característica de que su forma está subordinada al tema, a tal punto de que mucho público no logró ver en **Lo mejor de nuestra vida** una calidad fotográfica, precisamente donde abundaba.

Toland es recordado sin embargo por su virtuosismo; los memoriosos elogian aún algunas imágenes de **Los miserables** (de Richard Boleslawski, 1935) y desde luego todos los aficionados ponderan las audacias fotográficas de **El ciudadano**, un film clave y quizás una época (1941). Parte de la experimentación se debe a la Profundidad de Campo, un complejísimo logro técnico e industrial al que Toland se dedicó durante años. El mismo Wyler cuenta esa dedicación de Toland: *"Estaba experimentando continuamente, y diseñando nuevo equipo que lo acercara a su fotografía ideal. Poco antes de morir había construido un nuevo lente con el que hizo tomas espectaculares. Llevaba en su billetera un trozo de film tomado con este lente, y del que estaba muy orgulloso. Era una toma de un rostro, a tres pulgadas del objetivo, ocupando un tercio del cuadro. A tres pies de la cámara, ocupando el centro, había otro rostro, y a la derecha se veía a cien yardas la pared del estudio, mostrando alambres telefónicos y detalles de la arquitectura. TODO estaba en foco, desde tres pulgadas al infinito".*

Significativamente, Wyler utilizó la profundidad de campo para fines dramáticos. ***"He podido diseñar escenas en profundidad, conservando simultáneamente dos personas en la pantalla, durante prolongadas escenas de diálogo, y eliminando la necesidad de alternar entre una y otra. Esto consigue mayor fluidez y continuidad, intensifica situaciones dramáticas, mantiene más firmemente la atención del público y, además, consigue una composición más interesante, agregando la ilusión de una tercera dimensión, profundidad, a la pantalla".***

MUCHO CELULOIDE. La carrera de Toland en Hollywood comenzó en forma poco espectacular en 1919 (tenía quince años) como empleado de oficina en los estudios de Fox; después cumplió diversas tareas menores como asistente, ayudando a filmar comedias de dos rollos, y en 1929 hizo, en pareja con el fotógrafo George Barnes, **The Trespasser**, un film de Gloria Swanson que dirigió Edmund Goulding. Como él mismo lo narrara después, su experimentación coincidió con la del cine sonoro. *"Teníamos doce cámaras rodando simultáneamente en varios escenarios, y dos bandas de sonido. En aquellos días no sabíamos cortar el sonido, así que lo agrupábamos en una sola unidad, y luego le agregábamos el film de nuestras doce cámaras. Como las cámaras rodaban continuamente, algunos días teníamos 30.000 pies de celuloide".*

Su primer film propio fue **Torero a la fuerza** (*The Kid from Spain*, 1931), una comedia musical con Eddie Cantor. Por primera vez fue allí director de fotografía. En lugar de la práctica actual de grabar un número musical y luego fotografiarlo para sincronizar el sonido, se hacían ambas operaciones simultáneamente; Toland tenía dos cámaras rodando, en planos cercano y lejano, y luego debía elegir de una y otra las imágenes más adecuadas. Con el tiempo, Toland recordó aquella época como especialmente fecunda, con problemas nuevos ante los que había de inventar nuevas técnicas. Hacia 1947 sintió que el progreso técnico había hecho perder el estímulo al pensamiento creador, porque tanta invención necesaria ya se había hecho; antes, declaró, muchas cosas brillantes habían llegado a la pantalla, justamente porque la imaginación debía superar dificultades. En los primeros tiempos del cine sonoro no había afortunadamente nadie que objetara *"No puedes hacer eso de ESE modo, porque ESTE OTRO es el modo en que siempre se ha hecho"*.

En su larga e intensa carrera, Toland adquirió y mejoró la técnica cinematográfica de Hollywood, trabajando diversamente en tonalidades sombrías y luminosas, con cámaras quietas o dinámicas, en color y en blanco y negro, con brillo deliberado y audaz (como en **El ciudadano**) o con una restricción modesta a las estrictas necesidades de la acción (como en sus films con Wyler, y especialmente **Lo mejor de nuestra vida**). Muchos cameramen de Hollywood han dominado una técnica determinada, y están contentos de aplicarla a cualquier film en que trabajen, a sabiendas de que el resultado tendrá cierta belleza; prefieren por ejemplo las escenas sombrías, o prefieren los primeros planos. Se ha dado el caso del fotógrafo que adquirió experiencia en trabajar con una estrella, disimular los pequeños defectos de su rostro, resolver sin mayor demora la iluminación y el enfoque que más la favorecían; su carrera apareció determinada y demorada por esa subordinación. Aparte de esa dependencia, otras convenciones suelen presionar al cameraman, y cuando se habla de calidad fotográfica suelen invocarse elementos denominados Contraste, Matiz, Equilibrio, Composición. Esta terminología supone criterios casi fijos, a los cuales Toland no se sometió. Por ejemplo, cuando hay varios actores en una toma, es habitual que se procure suavizar las sombras y, con ciertos límites, reducir los contrastes de los rostros; esta práctica suele embellecer la toma, pero contraría al realismo. En una escena de **Lo mejor...**, Dana Andrews visita a su padre y a su madrastra (Roman Bohnen, Gladys George), y en un solo enfoque contrasta la apariencia saludable del primero con el rubor alcohólico y la lividez de los otros; el color de los rostros es el elemento significativo, y Toland se abstuvo deliberadamente de eliminar ese contraste, en un film que, por otra parte, procuraba un sencillo realismo.

PRIMERO EL TEMA. La fotografía, pensaba Toland, puede calificarse de buena o mala tan sólo en la medida en que ayude a narrar el relato. Donde el libreto describe a una muchacha simple, el cameraman no debe hacer un primoroso primer plano. El tratamiento fotográfico debe ser determinado naturalmente por el tema, y en el recuerdo del mismo Toland así procedió con sus films:

-**Cumbres borrascosas** (*Wuthering Heights*, Wyler-1939) era esencialmente un film romántico, como la novela original, y necesitaba luz difusa, efectos de candelabros, neblinas, primeros planos para las escenas de amor;

-**Viñas de ira** necesitaba el tono de dureza y de sufrimiento que abunda en el tema; no se utilizó maquillaje, se abundó en el contraste entre los personajes y el escenario real;

-**El largo viaje de regreso** (*Long Voyage Home*, Ford-1940) estaba compuesto con la vida de varios hombres a bordo de un barco y en el muelle; la imagen solía ser tan sombría como su asunto, y la cámara no se movía nunca en todo el film, procurando la caída enclaustrada de su escena.

-**El ciudadano** era un gran experimento, donde el relato pedía diferentes puntos de vista, y por tanto una expansión de los nuevos recursos técnicos; allí Toland y Orson Welles experimentaron con profundidad de campo, tomas dinámicas, escenarios techados, y multitud de efectos de iluminación.

-**Lo mejor de nuestra vida** fue el máximo ejemplo de cooperación entre los integrantes del equipo, y así lo recordó Toland oportunamente. El film requería un enfoque realista y natural de personajes y escenarios, y como Toland trabajó desde la primera etapa del libreto, pudo elegir escenarios y hacer tomas de ensayo. La casa paterna de Dana Andrews, por ejemplo, era una casa real en un barrio real; una toma de su exterior daba la necesaria sensación de cuál había sido la vida anterior del personaje antes de partir a la guerra, y evitaba así una superflua exposición de antecedentes en situación y diálogos. Similarmente, las mutuas relaciones de sus personajes requerían un enfoque conjunto de varios en el mismo cuadro, y fue la tarea de Toland el buscar esos enfoques, consiguiendo por un lado la concentración dramática necesaria, y evitando por otro lado toda alteración al movimiento normal de los personajes. La profundidad de campo fue aquí utilizada intensamente, no por su brillo sino por su utilidad; se ha hecho justamente famosa la toma del bar, que incluye en primer plano a Hoagy Carmichael y Harold Russell tocando el piano, a Fredric March que los contempla desde una segunda distancia, a los parroquianos que presencian la escena y, al fondo, a Dana Andrews que habla por teléfono; tres líneas del tema se cruzan allí.

UN ESFUERZO CONSTANTE. Toland creía que sus colegas no se preocupaban realmente de su labor; "*muy pocos entienden valores dramáticos y argumentales, no están al tanto de las obras y libros de actualidad, y su único interés es empezar un trabajo bastante tarde para terminar lo bastante temprano*". Siguen, declaraba, el camino de la menor resistencia, y no hacen al director una sugestión útil para evitarse el trabajo de superar una mayor dificultad. Pero no creía que la responsabilidad fuera enteramente de esos cameramen, y protestaba contra la vulgaridad de los relatos que Hollywood suele filmar: no son estimulantes, no dejan una oportunidad para innovar ideas. Cuando él mismo debió fotografiar alguno de esos films se sentía, dijo, *"como una prostituta, haciéndolo por dinero. Si tuviera coraje, largaría esto y volvería a Río, o a cualquier otro lado".* Para un artista como Toland, los impedimentos que se cruzan en el camino eran un motivo constante de preocupación, y no le era fácil resignarse. La producción normal de Hollywood suscitaba sus protestas:

-contra los escritores, que hacen indicaciones técnicas sin comprenderlas bien; *"mi consejo, especialmente a los jóvenes (…) sería concentrarse en el contenido de la escena y en el diálogo";*

-contra los directores rutinarios, que viven de prestigios pasados; "*como una escena tiene gran cantidad de diálogo, tienen la noción extremadamente falsa de que el movimiento de cámara conseguirá que la escena parezca moverse";*

-contra el sistema de estrellas; *"estamos haciendo films con "personalidades" y no con asuntos…; muchos cameramen son forzados a sacrificarse para que algunas viejas bolsas parezcan mujeres jóvenes".*

Fue para él una satisfacción, en cambio, el trabajar con Wyler, por el espíritu de colaboración que se infundía al equipo, especialmente en el caso de **Lo mejor...** que motivó extensas declaraciones de Toland: *"No tuvimos reglas preconcebidas; movimos la cámara cuando nos pareció que eso ayudaba a relatar mejor el asunto. El movimiento de cámara no debe notarse, porque distrae la atención de los actores y de lo que a ellos es ocurre."*

Y desde luego, fue inolvidable la filmación de **El ciudadano**, donde Orson Welles debutaba innovando. *"Fue la primera vez que colaboré con alguien que tenía la autoridad para hacer cualquier cosa. Sugerí y experimenté ideas con las que había soñado mucho tiempo. Cometimos errores, pero también hicimos algunas cosas audaces que la gente todavía discute. Podría agregar que una razón para muchos de los efectos especiales fue la falta de dinero."*

TOLAND MAESTRO. Una faceta desconocida en la carrera de Toland es la tarea de enseñanza y experimento, cumplida fuera de los films de ficción. A principios de 1941 John Ford formó un grupo fotográfico para la Armada, con artistas y técnicos de Hollywood; los conjuntos, de seis u ocho personas, eran enseñados por cinematografistas expertos. Uno de ellos fue encabezado por Toland, e incluyó a Robert Parrish, quien más tarde se ocupara de montaje: **Battle of Midway** (John Ford), **Carne y espíritu** (*Body and Soul*, Robert Rossen), **Decepción** (*All the King's Men*, Rossen); posteriormente llegó a la dirección, con **Incógnito** (*The Mob*, 1951), pero aquí el resultado no fue satisfactorio. Como lo cuenta el mismo Parrish, la experiencia demostró que Toland era un técnico consumado y al mismo tiempo un maestro eficaz. En febrero 1942 el grupo fue encargado de documentar la agresión japonesa, y filmó en Hawaii un documental titulado **December 7th.**, dirigido por Toland, donde éste ***"usó muchas de las nuevas ideas en fotografía y presentación que había elaborado como civil, pero que nunca habían alcanzado su potencial hasta esa tarea"***. Gran parte del material de **December 7th.** era secreto, y únicamente útil para fines militares, por lo que nunca se lo presentó públicamente; existe sin embargo una versión condensada (dos rollos) que ganó un premio de la Academia (1943) a films documentales. A su vuelta al país Toland continuó la tarea de enseñanza, y ayudó a construir una cámara especial para combates bélicos, que fue luego muy útil en las campañas de África y Europa; después realizó documentales en Sudamérica para las fuerzas armadas. Estos últimos films, en la opinión de Parrish, *"contienen parte del más notable trabajo de cámara que haya visto; siempre me pareció un desperdicio que esta gran fotografía fuera gastada en proyecto que luego verían muy pocas personas".* El mismo Parrish agrega que

Toland aprovechó la estada en Sudamérica para asesorar a la industria cinematográfica del Brasil.

Este afán por la experimentación y por abrir caminos nuevos al cine americano fue mencionado por Toland, hacia 1947, con un reconocimiento a la protección que encontraba en Samuel Goldwyn, productor de varios de sus mejores films, incluyendo todos los que fotografiara bajo la dirección de Wyler. Entre una y otra tarea, Toland experimentó libremente en los estudios de Goldwyn, sin preocuparse de los gastos que suponían las luces y los lentes; tras cuarenta años de cine, entre el negocio y el error, la actitud de Goldwyn hacia el verdadero talento ha sido un frecuente estímulo, y a su apoyo debía Toland, según lo declarara, parte de los éxitos de su carrera.

Nota. El texto precedente ha utilizado varias publicaciones: un reportaje del libretista Lester Koenig a Gregg Toland, publicado en ***The Screen Writer***, Hollywood, diciembre 1947; una carta de William Wyler, publicada en ***Sequence*** 8, Londres, 1949; un análisis crítico de Toland por el fotógrafo inglés Douglas Slocombe, en el mismo ***Sequence*** 8 (con una cita de Pascal); un informe de Robert Parrish sobre la actividad de Toland durante la guerra, publicado en ***Sequence*** 9, Londres, 1949.

Film, n.º 17, septiembre 1953.

Cadenas de roca

(*Ace in the Hole | The Big Carnival*, EUA-1951) dir. Billy Wilder.

INTERÉS HUMANO. "***Hágase Ud. los reportajes y yo haré la guerra***", dice a uno de sus súbditos el magnate periodístico de **El ciudadano**, y efectivamente se produce después la guerra de Cuba. Con este empuje sensacional se envicia también el periodista Tatum (Kirk Douglas) en **Cadenas de roca**; ya no se conforma con averiguar, informar o interpretar los hechos, sino que decide provocarlos, aumentarlos y mantenerlos para tener tema. Al principio vegeta impaciente en la redacción de un diario ínfimo en Nuevo México ("***si no hay noticias, salgo y muerdo a un perro***"), pero el azar le depara prontamente un enterrado vivo en una caverna, con facilidades para reportearlo y fotografiarlo, con dificultades para sacarlo, herido y enfermo, de un sitio casi inaccesible. Un hombre que agoniza tiene más valor noticioso que doscientos muertos en un incendio, y que varios miles en una explosión atómica (tiene "***más interés humano***", dice Tatum), así que los reportajes se hacen sensacionales. Pero desde el primer momento el periodista se convierte en el director del salvamento, lo inicia deliberadamente por el sitio más lejano a la víctima, soborna al sheriff de la región, al contratista de los trabajos, a la mujer del enterrado, y domina así la situación, con un tema cuyo escándalo podía durar doce horas, y cuyo ruido se prolonga a cinco valiosos días. Entonces los reportajes se llaman "Tatum Special", llegan otros periodistas, las radios, algunos cientos de turistas, un circo; se organizan expediciones especiales a la región, y la entrada al camino de la caverna, que valía

modestamente $ 0,25 el primer día, sube a $ 0,50 y a $ 1,00, mientras llega el apogeo comercial al único restaurant de la región (propietaria: la esposa del enterrado vivo) y al periodista Tatum, un devoto del interés humano. Ante los micrófonos donde los turistas disputan el título de haber llegado primero, los cantores de feria arremeten alegremente con una balada compuesta especialmente para el agonizante; junto al micrófono alguien vende a $ 0,25 los versos.

Este gran carnaval no se parece a nada de lo que el cine haya hecho en materia espectacular, ni siquiera cuando los films alegaron contra multitudes movidas por intereses indeseables, como los linchamientos o la cacería de brujas, primera versión. La sátira es aquí la intención dominante, en parte contra un periodismo superficial y ruidoso, que vive para el diario de mañana (el de hoy ya está leído, con el de ayer se envuelve verdura), y en parte contra la gente misma, que se mueve por la novelería o, en el mejor caso, por la emoción; no cuentan las ideas, y sólo cuenta la moral cuando se la incluye en los discursos.
En un espectáculo ruidoso y apasionante como el que el film consigue hasta su culminación (después hay otros veinte minutos), podrían marcarse una docena de ideas satíricas cumplidas y otras insinuadas, pero ninguna es tan clara como la serpiente de cascabel que el sheriff lleva en una caja: la alimenta con queso, carne, galletitas, pero la serpiente rechaza todo eso, y prefiere la goma de mascar, con envoltura de papel metálico. Probablemente se traga cualquier cosa.

DE LUBITSCH A CALIGARI. La sátira es sólo una de las costumbres preferidas del director y argumentista Billy Wilder, un temperamento germano y macabro que pudo ser un melancólico poeta si el humor y las circunstancias no le hubieran llevado a escribir en Hollywood. Nunca su sátira fue mucho más trascendente que una caricatura de ocasión; los millonarios americanos pudieron sonreír cuando Lubitsch y Wilder se burlaron de sus niñerías en **La octava mujer de Barba Azul** (*Bluebeard's Eighth Wife*, 1938), donde Gary Cooper encargaba especialmente desde Europa las historietas cómicas del suplemento dominical americano; los comunistas no se sonrieron con la severa caricatura de bolchevique que Greta Garbo hacía en **Ninotchka** (1939); los profesores distraídos e infantiles de **Bola de fuego** (*Ball of Fire*, 1941) eran muy divertidos pero se alejaban de la realidad, y, desde luego, los habitantes de la Alemania de post-guerra no pudieron tolerar que Wilder, un antinazi, hiciera bromas con sus tragedias en **La mundana** (*A Foreign Affair*, 1947), una crónica frívola que se empeñaba en conseguir una furtiva gracia. La mejor oportunidad de sátira en la vida de Wilder fue desaprovechada en **El ocaso de una vida** (*Sunset Boulevard*, 1950), que pudo ser una gran burla sobre Hollywood y sólo fue la crónica sobre una actriz decadente, Gloria Swanson, que no representaba a nadie, ni siquiera a sí misma. Aquí, como en **Pacto de sangre** (*Double Indemnity*, 1944) y como en **Días sin huella** (*Lost Weekend*, 1945) había un Wilder sin humorismo: un deleitado por la truculenta y por el desvío moral o patológico, un morboso de la muerte, calculada con interés compuesto. Pero el aire tétrico y

morboso que hacía de **Pacto de sangre** un excelente film policial, y de **Días sin huella** una crónica original y patética de la ebriedad, alejaba a **El ocaso de una vida** de su verdadero tema, probablemente porque Hollywood sólo tolera bromas triviales a su costa, y porque la Paramount es una empresa seria que no se deja satirizar por sus empleados. La ventaja que Wilder suele concederse a sí mismo es la de utilizar personajes excepcionales: no le alcanza un ebrio y necesita un paciente de ***delirium tremens***, alucinado por ratones que pelean con murciélagos; no le alcanza una actriz jactanciosa y necesita una mujer enloquecida entre sombras extravagantes. Sabe que los casos extremos son más sensacionales, pero en la empresa falsea su material dramático. Si lo dejaran ser morboso, Wilder inventaría el expresionismo para el cine americano.

COLORES VIVOS. La fuerza peculiar de **Cadenas de roca** es la de que su sátira no sea un ensañamiento contra personajes extremos y difíciles, sino contra una multitud bastante auténtica, que toma por cierto todo lo que dice el diario, divide el mundo en dos fragmentos rotulados el Bien y el Mal, y ansía la novedad, así sea inventada expresamente. Se trata, por una rara casualidad, del mismo público cinematográfico al que Wilder omitió distraídamente satirizar en **El ocaso de una vida**, y al que aquí presenta como un ávido cliente de diarios y radios. Con un preciso cálculo, el periodista que Wilder ataca no está muy lejos de mucho periodista americano (y extranjero), y es el ejemplar que no podrá declararse aludido, a riesgo de hacer el cínico. Aunque al principio el film se burla de los periodistas cautos que sostienen su pantalón, doblemente, con cinturón y tiradores, no se olvida después de apuntar que hay una muerte trágica para los audaces que se sacan los tiradores, y que antes que ellos es preferible el periodista mediocre, dedicado a decir la verdad o callar en la demanda. Falta del cuadro, desde luego, un personaje más auténtico: no todos los periodistas que se arriesgan son canallas, y el periodista que sólo quiere la verdad suele conformarse con no averiguarla y ser un mal periodista. El film maneja así elementos simbólicos, con una simplificación deliberada. El culto de la originalidad lleva a Wilder hasta la extravagancia, y como padece el mismo afán sensacionalista que censura en sus personajes, omite describirlos como seres reales y los priva de rasgos nobles: de su film faltan las mujeres que lloran de buena fe y los voluntarios que quisieran rescatar al agonizante enterrado; para el realizador, como para sus personajes, la muerte no es un dolor sino un pretexto.

Un creador cinematográfico no puede perdurar siendo tan sólo un macabro humorista. Al administrar sus preferencias, Wilder es un libretista hábil, que saca su idea de un episodio real (el entierro accidental de Floyd Collins en Kentucky, 1925), se defiende del plagio señalando el hecho histórico como un antecedente, sabe intercalar sus bromas (*"Me han echado de siete diarios de distintas ciudades, con una circulación total de siete millones de ejemplares"*), piensa los mecanismos del diálogo, y se imita disimuladamente a sí mismo: la esposa cínica de Jan Sterling refleja a la de Barbara Stanwyck en **Pacto de sangre** y, desde luego, la lagartija que se acerca al agonizante es un recuerdo de los ratones de **Días sin huella**. Con casi diez años de experiencia, Wilder es también un director competente, que lleva sus cámaras con aire casual a las alturas, para ilustrar el despliegue de multitudes, y que sabe dar en dos imágenes (una carpa de circo que cae, un conjunto de autos

que se dispersa) la idea del desbande final para su alocado campamento. El peor derivado de su competencia es el hecho notable de que Wilder está entregado a Hollywood, sin constancia de que reniegue de ello: el castigo final de su periodista es tan apócrifo y postizo como suelen serlo las concesiones al Código de Producción, pero aunque Wilder sea inocente de estos derivados, no es inocente de dramatizar al final la agonía del enterrado vivo, agregando más escenas y palabras sensibleras de las que puede escribir un autor satírico. La emoción, notoriamente, le importa, pero como artista es un especialista del ***shock***, y sólo sabe ser fino en el humorismo.

El tratamiento por ***shock*** no es sin embargo una mala idea en un Hollywood apagado, generalmente mediocre. Genera obras incompletas, desparejas, ruidosas quizás efímeras, pero aporta ideas originales; después de su diversión y de sus simplificaciones, **Cadenas de roca** puede ser un precedente de otras sátiras, un género que atemoriza al cine americano.

Film, n.º 17, septiembre 1953.

Un tranvía llamado Deseo

(*A Streetcar Named Desire*, EUA-1951) dir. Elia Kazan.

DOS EXAGERADOS. La construcción de la obra teatral de Williams es tan hábil y atrayente que su público está dispuesto a concederle una sustancia y una trascendencia mayor. Se ha visto una metáfora de la lucha entre imaginación y realidad, entre Quijote y Sancho, en un asunto donde figura el nudo de ese conflicto, pero no su expresión natural ni menos su sentido filosófico o poético. La obra se nutre enteramente de un contraste: la convivencia forzada de Blanche, una neurótica refinada, imaginativa, engañada por sí misma, y su cuñado Kowalski, un mecánico que no aguanta las pretensiones aristocráticas de aquélla, y quiere vivir satisfecho con sus sentidos y con sus escasas conquistas materiales. Todos los otros elementos de la obra son accesorios, sustituibles y, en algún caso, prescindibles: sirven a la descripción de aquellos caracteres, pretextan sus choques y su conversación. Ni siquiera Stella (esposa de Kowalski, hermana de Blanche) que se encuentra en medio del contraste, y que procura aliviarlo o desviarlo, resulta un personaje dramático muy rico; su actitud suele ser pasiva, y no se sabe de su carácter mucho más de lo que deja inferir su resignación presente. Lo que se sabe de los dos personajes principales ilustra en cambio la habilidad de Williams para plantear el drama, porque deliberadamente exagera sus rasgos hasta deformar los auténticos tipos humanos de los que partió, y como opera con los extremos puede organizar una tremenda y reiterada batalla entre ambos, para mayor efecto teatral. Sobre un plano real, el carácter de Kowalski no necesita la grosería y la brutalidad con que

se le describe (como un cerdo, un grasiento), en su versión diaria, más frecuente y natural, es un hombre mediocre que no entiende la nobleza espiritual de los otros, cree equivocado o mentiroso a quien no comparta su propio sentido común, y adopta un desafío hostil hacia los refinados y los extravagantes. Por su lado, Blanche pudo ser también un carácter noble, una de las tantas personas sensibles al mundo ordinario y material que les rodea; el autor la describe en cambio como un resabio de una corrupta aristocracia sureña, con un pasado de mentira y abyección, con un presente de duplicidad y engaño, buscando la penumbra para ocultar las arrugas, ostentando las joyas falsas, necesitando el baño caliente para calmar los nervios, y el trago furtivo para recuperar la paz interior. Como ampliación de ese cuadro, Blanche aparece como una ansiosa de una postergada satisfacción sexual, a la que necesita embellecer con romanticismo y disfrazar con dignidad; en su pasado figura, prescindiblemente, un fracaso matrimonial con un adolescente invertido, y en el presente de la obra procura conquistar, sin éxito, a un amigo de su cuñado y a un visitante ocasional (*"Joven, joven, joven ¿te ha dicho alguien que pareces un joven príncipe de las Mil y Una Noches?"*). El resultado de esta exageración es alejar a Blanche de su modelo original, y ya no es una sublimación dramática (o política) de un alma noble y sentimental, en el que más de un espectador pudiera verse reflejado, sino que se convierte en una neurótica pintoresca y casi villana, acercada progresivamente hacia la locura en que termina, primero por simple contraste con una realidad superior a sus fuerzas y después, con mucho efectismo (y poco motivo) por la rendición sexual a Kowalski, su propio enemigo. Ya un crítico sagaz señaló que la locura de Blanche no es una salida para el personaje tanto como lo es para el autor: procura un eficaz desenlace de la acción, pero deja sin salida al modelo humano de origen, que sobrevive en la hostilidad, la soledad o la transacción.

TEATRO CON CINE. La construcción de la obra elude las fórmulas clásicas del teatro, y en lugar de tres actos prefiere once escenas breves, casi todas las cuales progresan hasta un estallido final, repitiendo así con variantes el conflicto de origen. Excepto el convencionalismo teatral de que cada escena suaviza en su principio la explosión con que terminara la escena anterior, el planteo de la acción principal es continuamente naturalista, y sólo en dos ocasiones el diálogo excede el coloquialismo para ser más conceptual y elocuente. Pero desde luego Williams no se queda en el naturalismo de un apunte, y su diálogo de apariencia vulgar corresponde a escenas de una máxima concentración dramática. En un segundo plano ha procurado además el comentario de la acción, dividiendo el escenario en dos fragmentos, interior y exterior, del edificio, utilizando la música del ambiente como un elemento adicional para el clima dramático, e introduciendo el grito de vendedores callejeros, el ruido del tranvía cercano, sombras incidentales en la pared, y aun la música de una polka que pertenece al pasado de Blanche y que aparece convocada como un recurso enteramente subjetivo. Se ha tildado de cinematográficos a estos procedimientos que el teatro moderno se incorpora, y en rigor lo son, aunque de hecho es infrecuente que el cine los utilice: un film no suele comentar su asunto con elementos exteriores, a menos que éstos aparezcan incorporados previamente al tema, con o sin deliberación. El uso de la música como pista de un recuerdo está bastante consagrado por el cine como para que se llame cinematográfico a su empleo en el teatro (Williams lo marca reiteradamente desde el texto); la acción dividida y contrastada a dos planos físicos, con comentarios callejeros para la acción principal, supone en cambio un recurso cinematográfico que el cine rara vez utiliza o, mejor, que utiliza en una variedad de planos que el teatro no puede adoptar. Para una adaptación cinematográfica, estos procedimientos del comentario eran los de más difícil traslado, porque aunque la acción principal pueda transcribirse con fidelidad, los comentarios de la acción son en cambio un signo de estilo: o siguen siendo teatrales, indicando un artificio, o se transportan a una clave cinematográfica, indicando una verdadera adaptación.

EL FILM PRIMER PLANO. Como es habitual en Hollywood, la obra teatral de éxito aparece vertida literalmente, sin una recreación cinematográfica: la intención es aprovechar sin riesgos una fama previa, y la utilidad es la de divulgar a muchos espectadores el texto que conocieron unos pocos. La versión de Warner Brothers traslada casi enteramente al elenco teatral de Broadway, utiliza al mismo Tennessee Williams para la adaptación, utiliza al mismo Elia Kazan para la dirección, y para el papel de Blanche (hecho en teatro por Jessica Tandy) importa a Vivien Leigh, que había representado la obra en Londres, dirigida por Laurence Olivier. Con excepción de algunas breves podas al texto, marcadas por el Código de Producción y por la Legión de la Decencia, el film es fiel a su original.

En el plano naturalista esta fidelidad resulta, como de costumbre, una ventaja: se pierde la concepción rígida del escenario, la cámara adopta agilidad y ubicuidad para su enfoque, se consigue una dinámica distinta y fluida para la acción. Sólo en cine podía conseguirse, desde luego, la aparición inicial de Blanche, saliendo de una bruma, o el torturado primer plano que la enfoca, hacia el final, resistiendo a su encierro como demente. A cada minuto hay signos de que la escena ha sido pensada por Kazan (y por el fotógrafo Harry Stradling) con una exploración máxima de su enfoque cinematográfico: el movimiento en profundidad, la alternancia sin cortes para derivar de planos generales a planos más cercanos. Pero sería abusivo ver en esta habilidad una creación cinematográfica, no ya en el grado con que Alf Sjöberg recreó su **Señorita Julia** sobre Strindberg (vida interior de sus personajes, salto al pasado, ampliación de algunas ideas del texto), sino siquiera en el grado menor en que William Wyler filmó su **La antesala del infierno** (*Detective Story*, sobre Sidney Kingsley), sustituyendo mucho diálogo por una reconstrucción visual de la situación dramática, prefiriendo un gesto, una pausa, una mirada. La versión cinematográfica de Williams y Kazan agrega primeros planos, recurre a un espejo, sale ocasionalmente de su único escenario, pero mantiene a tal grado el respeto textual por el diálogo que, indebidamente, el conflicto sigue necesitando todas sus palabras, y pierde su intensidad. Sería muy fácil marcar podas posibles al texto, sin que Tennessee Williams deba ser, a ese efecto, más sagrado e intocable que Shakespeare o Shaw, pero es presumible que el trato entre el autor y la empresa sea el de enriquecer la obra donde se pueda, sin aligerarla donde se deba. Con ventajas sobre el texto, Kazan sabe conseguir una pelea brutal para la discusión en que termina la noche de póker (escena III), y fotografía audazmente una

manguera de riego en seguida de la violación de Blanche por Kowalski (fin de escena X) utilizando un símil que ya figuraba en **La señorita Julia** de Sjöberg, En apariencia, Kazan agrega lo que puede, y no está corto de ideas al respecto, pero no puede sacar tres líneas de diálogo, aunque sean prescindibles.

EL FILM, SEGUNDO PLANO. Se ha señalado que el teatro posee, como otras artes, la riqueza de su limitación: un cartón simula una pared, una luz supone un cambio de escena, un aparte en alta voz se finge como no escuchado por otro personaje, aunque sí por el más lejano espectador. Donde esa ficción es legítima el público acepta un plano imaginativo: cuando se habla de un tranvía que se llama realmente Deseo, y cuando después se escucha su ruido, y cuando irrumpe una cercana música de jazz, la obra consigue, sobre el escenario, una metáfora poética de la situación que se debate entre los personajes. Al trasladar al cine esos efectos, el realismo les hace perder todo sentido, y no se opera ya sobre la imaginación del espectador. El film muestra un verdadero tranvía con el rótulo Deseo, y muestra una verdadera orquesta de jazz: el primero no tiene ninguna eficacia poética, más que su relación con el título (una operación mental), y la segunda no tiene sentido como imagen, aunque sí lo tiene como sonido. Esta es, en definitiva, la pobreza de la abundancia. En el teatro aparece, durante las escenas finales, una vendedora callejera que vocea "***Flores, flores para los muertos***…", y el espectador la entiende sobre un plano imaginativo, como un signo de la caída final de Blanche, sin que le extrañe ese aparte al naturalismo de la acción, porque el aparte pertenece a un segundo plano ya integrado; en el cine, la misma aparición es una interpolación indebida de un personaje ajeno. El film habría sido más fiel al espíritu de la obra si hubiera reservado para la banda de sonido toda la subjetivación del asunto: cuando lo hace suele ser brillante.

Contra una presunción muy difundida, la censura ejercida por el Código de Producción no deforma el problema: en el libreto corta algunas frases que aparentemente no deben decirse en público, y con el film ya terminado, y por presión católica de la Legión de la Decencia, se moderó con cortes la sensualidad de dos escenas entre marido y mujer; Elia Kazan protestó oportunamente contra esta interferencia. Existen empero dos modificaciones de entidad. Una es la escena final, donde Stella anuncia que no volverá a los brazos de su marido, enterada de que éste ha violado a Blanche; aquí se procura castigar el pecado, pero la escena es deliberadamente tibia e increíble. Otra, de similar intención, procura hacer de Kowalski el villano de la pieza, acentuando el tono de su brutalidad, y como depende enteramente de la interpretación, pretexta la mejor actuación que se le conoce en cine a Marlon Brando: no es un despliegue de modales sino una sensualidad directa, cruda, sin paciencia para escuchar, con violencia para masticar y escupir palabras. Curiosamente, Brando no fue premiado por la Academia, aunque figuraba en las votaciones preliminares; son muy merecidos en cambio los premios a Vivien Leigh, a Kim Hunter (Stella) y a Karl Malden (Mitch).

Film, n.º 17, setiembre 1953.

El hombre quieto

(*The Quiet Man*, EUA-1952) dir. John Ford.

EN LA MADUREZ DE SU CARRERA, y tras un centenar de títulos entre los que se cuentan algunos dignos de una antología del cine, John Ford ha querido hacer un film que le sea propio y característico, que no parezca la labor creada por un equipo de productores, argumentistas y fotógrafos entre los que el director sea una pieza más; hace muchos años que Ford quería filmar este tema, y no es difícil ver hasta qué punto lo sentía como propio. En circunstancias semejantes de resumen y culminación, otros realizadores han querido condensar en un solo film la ideología o la filosofía de sus carreras: Chaplin procura un mensaje de esperanza en la juventud (**Candilejas** o **Limelight**), René Clair vindica el mundo de los sueños contra el mundo real (**Beldades nocturnas** o **Belles de nuit**), Jean Renoir compara veteranamente la vida humana con los ríos, que vencen los pequeños inconvenientes de su curso. Los mensajes son más escasos en la carrera de Ford, y no cabe atribuirle ciertamente la ocasional filosofía de los novelistas Steinbeck o Caldwell, o del libretista Dudley Nichols; lo que Ford rescata de su carrera es un mundo masculino y directo, donde las diferencias se resuelven cordialmente a golpes, con intervalos para un trago o una canción. El tema de **El hombre quieto** es, dijo, la primera historia de amor que ha intentado, "*una madura historia de amor*", pero la madurez no es allí complejidad psicológica ni menos sofisticación, dos conceptos ajenos a su ejecutoria. La mujer aparece, desde luego, como una figura poética, entrevista en un paisaje idílico, pero a los pocos minutos es también un carácter firme y práctico, un pilar de una sociedad estable en la que importa el orden, la comodidad doméstica, el bienestar económico, los muebles y el dinero de la dote. Es significativo que el personaje (Maureen O'Hara) sepa ubicar su propio lugar en el conjunto, exija lo que le corresponde, utilice sus propias y muy personales armas para lograrlo, y deje que los hombres resuelvan lo que a ellos les compete; cuando el hermano y el marido derivan finalmente a la pelea que ella ha promovido ("*pobres tontos*", apuntó alguien), la mujer se desinteresa como espectadora, considera cumplida su misión, y vuelve a su casa a preparar la cena. Este mundo primario, aludido de pronto por la imagen cavernícola de John Wayne cuando arrastra a su dama por el campo, es el más frecuente mundo de John Ford, y los matices de humor, ternura, melancolía y hasta rebelión social que asoman continuamente en sus films sólo complementan la autenticidad de sus retratos humanos, sin usurpar la inmediatez de los claros conflictos que casi siempre ha narrado; el realizador atiende a la conducta más que a la psicología. Resulta significativo que los ambientes de Ford aparezcan alejados, en tiempo o espacio, del común espectador ciudadano; si prefiere el pueblito del Oeste americano, o el Ejército, la Marina, la región minera de Gales, o la isla del Pacífico, es justamente porque intenta pintar un mundo completo en sí mismo, donde sencillas relaciones de familia, de amistad

o de jerarquía, expuestas desde un principio, pueden sustituir a la más compleja relación de la vida en la ciudad. No es por azar que, puesto en los últimos años a producir para su propia compañía, en operaciones declaradamente comerciales, Ford haya vuelto a anécdotas del Oeste, con un fortín militar amenazado por indios; ésos fueron los temas del comienzo de su carrera, y cierta vocación tradicionalista, popular y conservadora le lleva a reiterarlos, con una inclinación similar a la que preside su elección de canciones y melodías típicas de cada ambiente para nutrir la banda sonora de casi todos sus films.

Irlanda ha integrado también esa vocación, y su retrato por John Ford ha superado casi siempre el recuerdo patriotero que de un irlandés cabía esperar: a veces despunta el sarcasmo o el ataque hacia el inglés rival, pero la evocación suele ser la de un poeta que se siente vinculado al paisaje, y que pinta a sus compatriotas como una mezcla de pelea, ternura y cierto viril humor. Como plan y como realización **El hombre quieto** es un fruto de ese amor a la tierra nativa, no sólo porque Ford haya llevado a sus mejores amigos hasta la filmación en Irlanda, a cuyos prados y colinas presta la mejor atención de sus cámaras, sino porque el tema mismo incorpora en forma principal, el espíritu que algunos irlandeses (dramaturgos o cineastas) atribuyen a sus nacionales. El tema del film depende de la discusión, la rebeldía y el cumplimiento de una tradición popular, que requiere para cada novia el pleno consentimiento de su hermano; en las cercanías del tema, están el casamentero reconocido como funcionario oficial, y el sacerdote católico llevando, como en casi todos los pueblos chicos, el rango de autoridad. Pero más que en estos datos, o en otros que el público irlandés sabrá juzgar, la dedicación de Ford por su ambiente está muy nítida en su atención a los tipos populares, a las canciones en la taberna, al diálogo menor e incidental con que hace entrar en escena a personajes secundarios, aun a costa de la ilación, la coherencia o la necesidad de su tema. La pelea final entre los dos colosos Wayne y McLaglen ilustra para el espectador la derivación lógica y pronosticada de una rivalidad que se apunta desde el principio del film; para el realizador es, además, un pretexto útil que emplear en la descripción de sitios y gentes, de cuyo pintoresquismo se hace especial cultivo. Casi dos actos lleva esa pelea, y durante ella se producen algunos de los golpes importantes de la historia del cine, mientras los rivales rebotan sobre campos, arroyos, montones de heno; junto a ellos, hay una multitud que cruza apuestas, pelea por ellas, vocifera entusiasmos y transporta grandes tinas de agua para refrescar a los luchadores. Esta orgía final, terminada con la alegría para unos y para otros, como si se tratara de una satisfacción física cumplida tras larga demora, supone en un segundo sentido la culminación del film: reúne en su máxima intensidad a paisaje, protagonistas y personajes secundarios, enlazados en una sola y tremenda secuencia. Durante toda la acción el paisaje parece jugar un papel, porque no parece ser la distracción de una cámara que se aparta de su asunto para contemplarlo, sino que es el escenario atravesado, una y otra vez, por una carrera de caballos, por dos caminatas necesarias al tema, y por un paseo de los novios, empezado al ritmo tranquilo de la indolencia, y acelerado hasta refugiarse de un aguacero. Esta última escena posee, en mayor grado que otras, el simbolismo casual, nunca explícito, de la relación entre ambos personajes, su tanteo cordial y receloso, el desafío, la persecución, la protección final del hombre a la mujer. La suya es una relación primaria, reticente en los diálogos, que sólo podría ser posible en el ambiente semi-campesino en que se sitúa el film; Ford parece tan seguro de su íntima autenticidad, que no malogra con palabras ese tema central, y lo deja progresar por sí solo, mientras atiende a otros personajes y a las canciones de la taberna. Probablemente nunca en su larga carrera estuvo Ford tan cómodo como cuando planeó **El hombre quieto**, cuya concepción revela su vocación y su estilo: la pausa de calma y de poesía entre dos momentos de violencia, el plano largo y sostenido para enfatizar el alejamiento de un personaje, la carga de dinamismo o de nostalgia que aporta el fondo musical. La mano de Ford, obviamente, ha estado más cerca del libreto que ninguna mano de Frank Nugent, uno de sus antiguos y frecuentes colaboradores; la música de Victor Young se debe mayormente al folklore irlandés y a la selección de Ford, un director al que cabe considerar responsable de la banda sonora de sus films. Donde Ford se excede es en hacer de la música un elemento independiente, demorando en la taberna con la cantarola sobre *Colonial Boy*, cuando su función era dejar sobriamente la melodía al fondo de los diálogos; en otro momento, con más habilidad, pone a Barry Fitzgerald a canturrear una melodía, y la continúa por la orquesta, al fondo, formulando una transición entre dos momentos de la acción.

Se ha objetado la escasa trabazón de muchos de los elementos secundarios que Ford incluyó en su film; para el público americano figura allí un pastor protestante, para todo público se intercala una escena en la que Wayne parece menos dominado por su mujer. Un criterio riguroso eliminaría alguna canción, alguna conversación demasiado extensa, una galería final de personajes, una situación traída tan sólo para incluir una broma; en una larga escena, preliminar a la carrera de caballos, el movimiento de los personajes se hace sólo de izquierda a derecha, y viceversa, como remedo teatral y artificial de lo que no se pudo filmar con cierta profundidad de espacio. La pureza formal nunca ha sido un rasgo de Ford, y en más de cien films ha oscilado entre obras maestras y operaciones comerciales de menor entidad, con todos los grados intermedios de fiascos ambiciosos y de trivialidades defendidas con habilidad. Si Ford hubiera querido dejar para la historia su obra superior, habría sabido emplear una artesanía que le es propia y que admite escasa comparación, y habría logrado la ayuda, que antes no le ha faltado, de libretistas, fotógrafos y técnicos del más alto nivel; en algunas escenas demuestra aquí la concisión narrativa, la mezcla inseparable de poesía y de acción, que ha caracterizado los mejores momentos de su carrera. Pero lo que quiso hacer es, con toda la evidencia, un film al que pudiera llamar suyo, y al que se sintiera atado por relaciones de simpatía, aun a costa de la imperfección formal, y advertido de ella. En cierto noble sentido de fidelidad y dedicación. Ford es un espíritu conservador, que retorna a Irlanda en su madurez, le dedica un film con el que ha soñado, y lo construye con los colaboradores que han estado cerca de él durante un período de diez y hasta veinte años: Wayne, O'Hara, McLaglen, Fitzgerald, Arthur Shields y Ward Bond han trabajado reiteradamente con Ford, y los tres primeros sólo han sido hábiles intérpretes cuando él fue su hábil director, incluido este último ejemplo. Las declaraciones de Ford, apenas promediado el film, sobre su intención de hacer de ésta su última obra, y retirarse luego del cine, refuerzan la idea de que la ubicación personal, y no la estrictamente artística, es la que conviene al film, y todo lo que en él haya de imperfecto es, secretamente, un testimonio.

Apenas terminó **El hombre quieto**, y en tan sólo un año, Ford hizo otros tres films, segundas versiones de tres anteriores: uno de Raoul Walsh (1926), uno propio (1934) y uno de Victor Fleming (1932). Quizás hablara en serio cuando le negó a un reporter que en su obra hubiera alguna continuidad estética; "***tomo un libreto y lo hago***", dijo entonces, desbaratando toda trascendencia de su carrera, y afirmándose hábilmente como un artesano más. Lo asombroso es que de tanta confesa irregularidad surja tanta obra noble; aunque harían falta muchas funciones para condenar en un ciclo lo mejor de John Ford, incluidas las cumbres y los fragmentos, bastará una función para terminar el ciclo con **El hombre quieto** que es, con sus fallas incluidas, su obra más representativa.

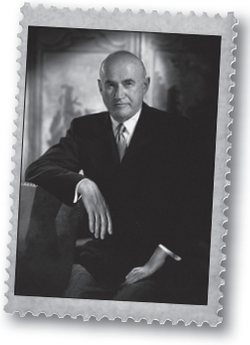
Film, n.º 18, octubre 1953.

Productores

Samuel Goldwyn

CUANDO SAMUEL GOLDWYN dijo que "***un contrato verbal no vale ni el papel en que está escrito***", alguien salió corriendo para incorporar más frases pintorescas al anecdotario de Hollywood, un libro donde el productor podría ocupar varios capítulos. Sus frases suelen torcer la lógica, alterar los refranes y torturar al idioma inglés, pero aparte su diversión, suelen citarse como retratos de un hombre absorto en sus pensamientos, y poco formal o paciente para expresarlos. Una noche despertó por teléfono a uno de sus ayudantes y le dijo, por toda introducción, que "***la mujer tiene que morir al final***", sin aclarar que la mujer en cuestión era el personaje de un próximo film, y el tema más importante de sus reflexiones. Cuando Goldwyn decidió una de sus separaciones de la Oficina Hays, su fórmula fue también un modelo de concisión. "***Inclúyanme fuera***", dijo, y la frase se hizo más conocida que el hecho mismo.

Algunos de sus amigos y colaboradores han objetado que Goldwyn nunca dice nada muy pintoresco, y que el personaje real está por debajo de su fama. Alegan que durante cuarenta años el hombre se ha rodeado de novelistas y periodistas que lo han estudiado como un raro ejemplar de la fauna hollywoodense, y que han apuntado, pulido y difundido sus frases, aumentando al personaje hasta una estatura artificial. La respuesta "***En dos palabras: Im Posible***", citada casi siempre como un modelo de su estilo, no fue pronunciada por él, pero Chaplin se la adjudicó a Goldwyn alrededor de 1925, pensando que sonaba como su más puro lenguaje. Este capítulo de adjudicaciones, en el que algunos observadores encuentran la mano de los propios agentes de publicidad del productor, ha ocasionado el dictamen de que más gente falsifica goldwynismos que papel moneda, pero ha generado también una escuela amateur de peritos en la materia, capaces de identificar la anécdota falsa entre docenas de auténticas. Las más útiles son, desde luego, las que mejor describen sus rápidas alternativas de humor y voluntad, la concentración con que atiende a una idea distrayéndose de toda otra, y el error con que maneja términos culturales, teniendo la jerarquía social de un magnate y, por todo concepto, la educación de un año en la escuela nocturna, donde el inglés le resultó un idioma nuevo. "***Tuve una idea monumental esta mañana, pero no me gustó***", es una frase elocuente para retratar a un productor; suelen parecer más divertidas, sin embargo, las distracciones verbales, por el estilo de ***"Es lo que pasa con estos directores: están siempre mordiendo la mano que pone los huevos de oro"***.



UN HOMBRE DE EMPRESA. Goldwyn se llamaba todavía Goldfish cuando comenzó a hacer cine, junto a su cuñado Jesse L. Lasky y al novato director Cecil B. DeMille (en **The Squaw Man**, 1914); no hay registro de que en los cuarenta años siguientes haya dirigido, actuado o escrito film alguno, pero su carrera de productor coincide con la creación de Hollywood, y su intervención fue la base de compañías que hoy se llaman Paramount y Metro Goldwyn Mayer, a las que ya es totalmente ajeno. Antes de ese prometedor comienzo había sido un oscuro inmigrante polaco, sin familia ni ayuda en América, y había progresado y peleado con sus contemporáneos hasta convertirse en un próspero vendedor de guantes. ***"Theodore Roosevelt me enseñó que un hombre tiene que pelear"***, habría que decir más tarde, explicando su carácter agresivo; y como le objetaran que también se le veía pelear inútilmente con quienes ya estaba de acuerdo, agregó: ***"Sí, pero Roosevelt enseña que las únicas cosas que vale la pena tener son aquellas por las que se ha peleado"***. Sus primeros años en el cine fueron una larga y múltiple pelea, contra su cuñado Lasky, D. W. Griffith, Adolph Zukor, la vanidad y ambición de sus estrellas, y la difundida creencia de que sólo los films de dos rollos podían ser aceptados por el público. La creación de la Lasky Feature Play Company fue su obra, pero sólo le duró tres años; en 1916 se produjo la fusión con la empresa Famous Players de Adolph Zukor, y éste exigió a las pocas horas que Goldwyn quedara fuera de la sociedad: con los mejores elogios a su honradez y competencia, no podía admitir su terca ambición de autoridad. La venta de sus intereses le produjo casi un millón de dólares, y fundó su apogeo; de inmediato se asoció con los hermanos Selwyn, y de este nombre y del Goldfish con que había entrado a América nació Goldwyn Pictures Corporation. Hasta entonces su nombre Goldfish (pez dorado) había suscitado el ingenio de muchos conocidos, y desde la nueva sociedad Goldfish transformó su nombre en Samuel Goldwyn. Aunque sus socios objetaron la apropiación de medio nombre, el nuevo registro fue aprobado por la Corte Suprema de New York; hay muchas empresas que llevan el nombre de su fundador, pero Goldwyn es una de las pocas personas que recibió su nombre de una empresa.

La Goldwyn Pictures Corporation comenzó sus peleas con la competencia de los ex socios Zukor y Lasky (que todavía no se llamaban Paramount) y las amplió con el apogeo del cine de post-guerra: desde 1918 se reabrieron los mercados europeos, Hollywood importó estrellas y escritores, redobló su producción, compró y edificó salas para exhibirla, y albergó toda clase de contratos, pleitos y maniobras. Tras fusiones y convenios, la empresa habría de convertirse en la Metro Goldwyn Mayer, pero Samuel Goldwyn se apartó rápidamente de esta nueva firma (1924) y aunque hubo gestiones para reincorporarlo a ella, se empeñó en ser su único

patrón. En esa oportunidad se informó que sus exigencias para volver incluían la modificación de la firma al nombre "Metro Goldwyn Mayer and Goldwyn". A la recíproca, MGM pleiteó para impedir que el productor utilizara su nombre y fundara otra Goldwyn Company, pero se acordó finalmente que en el futuro sus films se iniciaran con la constancia ***"Samuel Goldwyn presenta"***. Hasta 1953 Goldwyn fue el único dueño de sus intereses, y aunque no podía competir con las empresas grandes en cantidad de producción, ni en facilidades para exhibirla, se las arregló con otros distribuidores y se mantuvo fuerte y solo. Durante muchos años sus films fueron los más destacados de United Artists, una empresa que se caracterizó, desde su fundación en 1919, por la distribución de obras que suelen ser llamadas independientes y que cabría llamar personales (Chaplin, Walter Wanger, Disney, Selznick, por ejemplo). Hacia 1942 Goldwyn comenzó a distribuir su producción por intermedio de RKO, y mantiene actualmente este trato.

UN ALMA CASI LIBRE. El afán de independencia había llevado a Goldwyn de Varsovia a Inglaterra, cuando tenía once años; los parientes le dieron allí alguna indicación que entendió insolente, y a los trece años cruzó el Atlántico para conquistar América, un territorio donde no tenía familia alguna. No hay registro de la libertad de alma con que fabricó y vendió guantes, pero cuando comenzó a trabajar en cine le interesó la fama y el cultivo de su personalidad. En 1913-16 tuvo la experiencia de ser el iniciador y el más firme trabajador de la Jesse L. Lasky Feature Play Company, sin recibir el reconocimiento público que entendió merecido. Parte de esta sensación se trasluce entre las líneas de su libro ***Behind the Screen*** (1923), una recopilación de diez años de cine donde Goldwyn elogia a amigos y competidores, se burla de diversos enemigos, y describe la carrera y la personalidad de Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Chaplin, Geraldine Farrar, Jackie Coogan, Pola Negri, Rodolfo Valentino y otras personalidades del momento. Es notorio que el libro debe a Corinne Lowe más texto que al propio Goldwyn, y así debe entenderse el agradecimiento inicial, formulado por un hombre que, según todo otro síntoma, no sabía escribir; la personalidad de Goldwyn se insinúa sin embargo en el texto que firma, donde entre un elogio y otro castiga con ironía la avaricia y la vanidad de gentes muy famosas. Los meses en que Goldwyn escribió o dictó el libro fueron decisivos para su futuro; eran sus vacaciones de MGM y su separación permanente de la empresa, para iniciar una solitaria carrera de la que se negó a vender participación alguna. *"Encontré que llevaba un mundo de tiempo el explicar mis planes a los socios; ahora puedo ahorrar tiempo y energía, y emplearlos en hacer mejores películas"*. Desde entonces Goldwyn creció en la fama y la estima: era y es un comerciante que hace los tratos que entiende ventajosos, y los interrumpe cuando dejan de satisfacerle, pero no se ha puesto en duda su integridad comercial (su juego limpio, en un sentido británico) y se ha elogiado su pasión por conseguir la más alta calidad posible, pagando lo necesario para conseguirla. Importó o inventó estrellas, creó en 1919 una asociación entre los escritores y el cine, que habría de resultar profética, y supo prever, al comienzo del cine sonoro (1927), la necesidad de libretos más detallados, más coherentes, más ajustados al realismo de detalle que la nueva modalidad imponía. Hacia 1938 denunció los excesivos salarios que el sistema de estrellas imponía a Hollywood, y en 1949 atacó el Código de Producción: *"Me opongo a la censura en la teoría y en la práctica. En principio porque es una intromisión intolerable en nuestros derechos como nación libre, y en la práctica porque produce el descenso del nivel general de la cinematografía hasta el más bajo común denominador. El resultado es que, aunque producimos algunas películas muy buenas, consideramos que la mayor parte de nuestra producción tiene poca y verdadera sustancia, si es que tiene alguna. Nuestro temor a lo que harán los censores nos impide describir la vida tal como es en realidad. Seguimos contando una porción de pequeños cuentos de hadas, huecos, que no tienen relación con nada vital y que carecen, específicamente, de gran atracción para el inmenso público que ha pasado de los treinta años. Cuando digo que la censura debe suprimirse, no estoy pidiendo permiso para hacer películas que ofendan en lo más mínimo la decencia pública, sino que digo que una vez demostrada claramente nuestra competencia y entregados nuestros films quedemos, Vds. y yo, libres de la interferencia de ciertas mentalidades estrechas que piensan justificar su existencia empleando tijeras en vez de inteligencia"*.

Tres años antes de esta audaz declaración, Goldwyn se había negado a emplear las tijeras en **Lo mejor de nuestra vida** (*The Best Years of Our Lives*), cuyo contenido llevó más allá de lo que el Código de Producción pensaba adecuado, y cuya duración prolongó más de lo que el mismo director William Wyler entendía prudente. El film fue valiente en más de un sentido, pero fue también el último brillo de Goldwyn; desde 1946 declinó hacia la sensiblería y el oportunismo. Sobre su ejecutoria hasta 1946 hay elogios en casi toda noticia crítica de sus films, con o sin reconocimiento al productor. En ***The Film Till Now*** el critico Richard Griffith apunta que Goldwyn *"ha conseguido su éxito produciendo muchos excelentes films, ante excelente aprobación pública, y de sus pronunciamientos públicos surge con claridad que no teme a nadie. En cuanto al castigo político, que es ahora* (1948) *El Miedo Número Uno de Hollywood, las flechas legislativas dirigidas a Lo mejor… cayeron inofensivamente, porque la aprobación pública por este valiente film era demasiado obvia para ser ignorada, y estaba expresada en términos de boletería. Mr. Goldwyn parece conocer el secreto de sobrellevar el estigma de su inteligencia, gusto e integridad. Pero es evidentemente un secreto difícil de enseñar o de aprender, porque su ejemplo ha estado ante Hollywood durante treinta años, y nadie lo ha seguido"*.

PLUMAS AJENAS. Se ha dicho que si Shakespeare estuviera vivo, escribiría para los films de Goldwyn, y éste confirma la metáfora en toda su carrera, donde el dinero, increíblemente, remunera al talento. La perspicacia de Goldwyn para elegir los mejores colaboradores ha sido comparada a la que en el ballet desplegara Diaghilev, y aunque se trata de un hábito que todo Hollywood desarrolló con el tiempo, Goldwyn ha reclamado para sí la originalidad de haber iniciado la conscripción de los dramaturgos. En el apogeo de 1919, cuando el cine americano comenzó a expandirse velozmente, Goldwyn había comenzado a sospechar que las estrellas no lo eran todo. Hacia 1923 lo expresó así: "*Gradualmente creció en mí la creencia que el público se estaba cansando de la estrella, y también creció la convicción de que el énfasis de la producción debía estar en el asunto más que en el intérprete. En la pobreza del drama cinematográfico residía, creí, la debilidad de nuestra industria, y la única corrección de esta debilidad era una más estrecha cooperación entre el autor y el productor*". Fue en 1919

que Goldwyn creó una corporación titulada "The Eminent Authors", encabezada por Rex Beach, Gertrude Atherton, Mary Roberts Rinehart, Rupert Hughes, Gouverneur Morris y Le Roy Scott; un resultado inmediato fue la conscripción por otras empresas cinematográficas de otros autores de éxito y, con el tiempo, de mayor eminencia: Sir James Barrie, Joseph Conrad, Arnold Bennett, Elinor Glyn, W. Somerset Maugham. Otro resultado de esta iniciativa fue la creación de un lenguaje cinematográfico impuro o, mejor, la utilización del cine como vehículo para la difusión de novela y teatro. A partir de 1930, y con motivo del teatro filmado en el cine sonoro, esta objeción se hizo más y más insistida por la crítica, pero debe entenderse que la impureza del cine era necesaria a su difusión y aceptación. El mismo Goldwyn vio en su momento los problemas de recíproca adaptación que planteaba la convivencia del cine con los literatos, y en su libro de 1923 declara, con sorprendente lucidez:

"El gran problema con el autor común es que se acerca a la cámara con algún ideal literario fijo, y no puede transar con el punto de vista cinematográfico. No comprende que una página de Henry James, guiando a través de los más finos matices de la conciencia humana, está absolutamente perdida en la pantalla, un medio que requiere antes que nada un drama tangible, una interacción elemental entre persona y persona, o entre persona y circunstancia. Esta actitud trajo a muchos de los escritores a un conflicto casi inmediato con nuestra sección libretos, y fui constantemente llamado para escuchar la historia de algún título que había sido cambiado, o de alguna situación tremendamente importante, que había sido suprimida o alterada en tal forma que arruinaba la concepción literaria".

Goldwyn no pudo conseguir para el cine la colaboración de H. G. Wells (***"No podría escribir a pedido")*** y aunque insistió mucho en explicarle a George Bernard Shaw el gran vehículo artístico que el cine sería para sus obras, sólo obtuvo de él un sarcasmo final: *"Hay una sola diferencia entre Mr. Goldwyn y yo. A él le interesa el arte y a mí solamente el dinero"*. Tampoco fue muy útil la contratación de Maurice Maeterlinck, a quien Goldwyn describe como un infatuado que ignoraba el inglés, el cine, la composición dramática y la fama de todo autor que no fuera el mismo Maeterlinck (*"El dólar era un autor americano contemporáneo con quien él parecía estar familiarizado*"). Estos desacuerdos no deben haber preocupado mucho al productor: con el tiempo supo que los films originados en Wells, Shaw y Maeterlinck no significaron gran negocio ni, exceptuado **Pygmalion** (A. Asquith y L. Howard, 1939), gran prestigio. Más debió preocuparle perder un libretista como Garson Kanin, importado por el mismo Goldwyn desde Broadway (1936), ocioso en sus estudios, y trasladado luego a la RKO para revelarse como un promisorio director: **El legado de un médico** (*A Man to Remember*, 1938), **El gran hombre vota** (*The Great Man Votes*, 1939), **Sus tres amores** (*Tom Dick and Harry*, 1940). Con otros autores Goldwyn ha tenido más perspicacia o más suerte, y aunque desde 1930 no podía aducir ya la prioridad o el monopolio de hacer buenos films con obras de prestigio literario o teatral, debe señalarse que su compra de derechos a Edna Ferber, Lillian Hellman, Sidney Kingsley y Sinclair Lewis derivó en prestigio para su estudio, probablemente porque William Wyler fue en casi todos los casos su director. Similarmente, la contratación de libretistas estuvo guiada por esa consigna de conseguir la calidad al precio que valga. Así llegó Robert Emmett Sherwood a adaptar para Goldwyn la obra de otros (**Lo mejor de nuestra vida**, **La mujer del obispo**, entre muchos), y así también Ben Hecht y Charles McArthur, que gozaron de su apogeo como libretistas, trabajaron para Goldwyn pasando por encima de un conflicto personal.

Desde los comienzos de su carrera, además, y en momentos en que el cine de ficción, tal como después se le conoció, se estaba creando, Goldwyn insistió en llevar decorados especiales a sus estudios, y les dio crédito por la obra cumplida. Es probablemente sintomático que en 1921 haya registrado a su favor los derechos de exhibición americana de **Caligari** (Robert Wiene, 1919); el experimento alemán debió impresionarle como una atracción y un modelo. Y en 1930, cuando Eisenstein visitó Hollywood, Goldwyn le manifestó la intensa admiración que sentía por su **Potemkin**, y con un criterio de nuevo rico le solicitó que filmara en sus estudios americanos algo parecido; pero un poco más barato, para Ronald Colman.

EL TOQUE GOLDWYN. El director Richard Boleslawski (fallecido en 1937), que nunca llegó a trabajar para Goldwyn, dijo ser uno de sus más grandes admiradores. ***"****Tiene un amor real y espontáneo de la belleza. Odia lo falso, y haría cualquier cosa por conseguir lo genuino****".*** La contratación de grandes escritores es sólo una muestra de esta dedicación, también evidente en la conscripción de directores, fotógrafos e intérpretes. El "toque Goldwyn", se ha dicho, "*no es brillo ni sensacionalismo. Es algo que se manifiesta gradualmente en un film; los personajes son consistentes, la artesanía es honesta, no hay trucos ni explicaciones verbales, la inteligencia del público no es nunca insultada****"***. Este dictamen (fechado 1937) merece alguna revisión a la luz de sus últimos films, pero ilustra una característica general: donde otros productores como Darryl F. Zanuck, inventan planes y escenas, Goldwyn prefiere devorar ideas ajenas, y solicita continuamente la asesoría y el consejo, con lo que modifica y retoca hasta el máximo la labor de todos sus colaboradores; probablemente enloquece a algunos de ellos, como el tábano al noble caballo. El resultado es sin embargo tan ilustre que la receta merece imitación. De la sociedad entre Goldwyn y William Wyler, que es un reconocido perfeccionista, han surgido los mejores films de la carrera de ambos, separada o conjuntamente; asimismo, **Stella Dallas** (1926) obtuvo para el director Henry King algunos elogios que su carrera posterior hace difícil confirmar, y no hay duda de que la fluidez y la convicción de **Fiel a tu recuerdo** (*My Foolish Heart*, 1949), debe más a Goldwyn que al asunto sentimental y que a la dirección de Mark Robson. El toque Goldwyn puede ser entendido como la fidelidad al propósito ambicioso con que nació cada uno de sus films, y como una pasión por el detalle, sin reparar en el precio, y aun a costa de repetir la filmación de escenas imperfectas. En 1934 tiró una primera versión de **Naná** porque no la encontró satisfactoria, y la rehizo totalmente con otro director y algún cambio en el elenco; era, por otra parte, uno de sus más firmes caprichos personales, porque ahí debutaba Anna Sten en el cine americano.

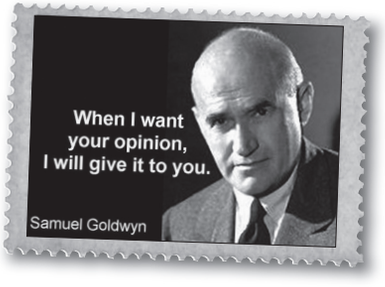
ESTRELLAS PROPIAS. Contra todas sus protestas al sistema de estrellas, que sale caro y desvirtúa la autenticidad de los argumentos, Goldwyn ha sido uno de sus propulsores, y la revisión de su libro de 1923 documenta hasta dónde le impresionaban la fama y el dinero que puede haber tras un nombre. La carrera de Robert Montgomery se le escapó de las manos cuando MGM contrató al galán, y Goldwyn nunca se disculpará tampoco el no haber sabido descubrir a tiempo quién podía ser

Gary Cooper. Pero ha tenido o inventado estrellas famosas, desde sus comienzos en el cine (Thomas Meighan, Geraldine Farrar, Mabel Normand, Pauline Frederick) hasta la bailarina Renée Jeanmaire que ha incluido en **Hans Christian Andersen** (Charles Vidor, 1952) una esplendorosa fantasía en color. A mitad de camino han surgido otras bailarinas muy especiales, como Vera Zorina en **Goldwyn Follies** (George Marshall, 1938), y cómicos como Will Rogers, Eddie Cantor y Danny Kaye, cuya carrera en el cine fuera inaugurada o impulsada por Goldwyn. Las actrices han sido bastante naturalmente, su predilección, y es comprensible que le haya satisfecho inaugurar con **Stella Dallas** (1926) el brillo efímero de Lois Moran y Belle Bennett. Hacia 1925 le inventó a Vilma Bánky un talento de actriz (en **Dark Angel**) que terminaría al llegar el cine sonoro. En 1934 gastó un dineral en importar a Anna Sten de Europa y empujarla hacia un estrellato americano que nunca consiguió, aunque puso tres films caros a su servicio: **Naná** (Dorothy Arzner), **Vivamos de nuevo** (*We Live Again*, R. Mamoulian, sobre *Resurrección* de Tolstoi) y **Noche de nupcias** (*The Wedding Night*, King Vidor). Recién en 1938 Goldwyn se convenció debidamente de que no puede crear el talento y de que es preferible comprarlo hecho: sacó a Sigrid Gurie de un arrabal de New York, le agregó un apócrifo prestigio de exotismo noruego, y la presentó en **Aventuras de Marco Polo** (*Adventures of Marco Polo*, Archie Mayo) donde nadie la creyó una actriz, y donde habría terminado su carrera, si Walter Wanger no la hubiera probado nuevamente en **Algiers** (Argelia, John Cromwell-1938, nueva versión y plagio de **Pépé Le Moko** de Duvivier). Esta persistencia en el error describe a Goldwyn como un terco con dinero. Cuando Florenz Ziegfeld fue a Hollywood a filmar **¡Diviértase!** (*Whoopee*, Thornton Freeland, 1930, con Eddie Cantor), ya Goldwyn había elegido el coro de bailarinas, y no sólo impuso en el film a las Goldwyn Girls sobre las Ziegfeld Girls, sino que creó una carrera teatral y cinematográfica para varias de ellas (Virginia Bruce, Marian Marsh, Paulette Godard). Los años renovaron el stock, y las Goldwyn Girls de **Soñando despierto** (*Up in Arms*, Elliott Nugent-1944, con Danny Kaye) incluían a una joven Virginia Mayo que en dos años fue primera actriz de los estudios Goldwyn.

TROPIEZOS Y CAÍDAS. Todos los estudios de Hollywood han inventado estrellas donde no había talento, han retocado o adulterado la mejor inspiración de directores y libretistas, y han estabilizado el promedio de los films a un bajo denominador de trivialidad y vacío. Donde la producción importa más que el artista creador, el voto decisivo pertenece a la asamblea de accionistas, y no debe extrañar la lógica comercial con que Goldwyn ha procedido durante casi toda su carrera: todo Hollywood ha dependido de su criterio. Pero Goldwyn ha sabido elegir y explorar las ventajas de la decisión unipersonal, y si ha tenido los triunfos y caídas de la audacia fue justamente porque no pidió autorización para arriesgarse. La fuerza de una personalidad ha conseguido para Hollywood obras meritorias y, directores aparte, no deberá olvidarse el nombre de productores como Irving Thalberg (en MGM), Darryl F. Zanuck (en Warner Brothers y 20th. Century Fox), Dore Schary (en RKO y MGM); con ventaja sobre ellos, Goldwyn no dio explicaciones sobre sus planes, y ante la opinión ajena fue su único juez. Una consigna de calidad y prestigio pareció impulsarlo con frecuencia probablemente como variante de la vanidad con que dejó escrito su nombre en la empresa Metro Goldwyn Mayer (a la que es ajeno), en el film **Goldwyn Follies**

(de gloria efímera) y en el conjunto Goldwyn Girls (renovado y esfumado sin mayor brillo). La contratación de los mejores directores (Frank Lloyd, King Vidor, William Wyler, Howard Hawks, John Ford), la protección a los experimentos técnicos de Gregg Toland, la importación a Hollywood de Laurence Olivier, la resistencia al Código de Producción, son síntomas de su respeto por el talento ajeno y el prestigio propio.

Esa independencia hace más difícil entender el descenso de su producción desde 1946. Con los directores Irving Reis y Mark Robson, de talento a demostrar, ha producido algunos melodramas y novelas rosa como **La inolvidable** (*Enchantment*), **La venganza es mía** (*Roseanna McCoy*), **Fiel a tu recuerdo**, **Vida de mi vida** (*Our Very Own*), **Edge of Doom** (no estrenada en el Uruguay)[5] y **No quiero decirte adiós** (*I Want You*); en todos ellos hay aciertos de fotografía (Gregg Toland, Lee Garmes o Harry Stradling), de interpretación (Ann Dvorak, Susan Hayward, Dana Andrews, Robert Keith) y toques Goldwyn para el detalle del ambiente. Pero todos estos films poseen una falsedad dramática esencial, y procuran imponer además una versión conformista y cómoda de la familia media americana, ajena a otros problemas que los sentimentales; aunque en **No quiero decirte adiós** se discute el enrolamiento militar para ir a Corea, la filosofía es sensiblera y está adosada a sus endebles personajes. ***"Seguimos contando una porción de pequeños cuentos de hadas, huecos, que no tienen relación con nada vital"***, diría Goldwyn en 1949, y en apariencia estaba hablando de sí mismo.



El más notorio de los últimos films de Goldwyn, con criterio espectacular, Danny Kaye y Technicolor, es **Hans Christian Andersen**, donde no se intenta la biografía del poeta y cuentista danés sino una descripción de su filosofía de vida según advierte un letrero previo. ***"Sabía instintivamente que el pueblo se compone de decentes seres humanos, y nunca se apartó de esa creencia"***. Tras anotar que esta filosofía se parece demasiado a la del mismo Goldwyn, la cronista inglesa Penelope Houston (en *Sight and Sound*, enero / marzo 1953) castiga la ambición del film, su vulgaridad, su carencia de un necesario sentido poético; insinúa que los productores cinematográficos, como los boxeadores, ***"cuanto más alto llegan, más fuerte caen"***.

El nuevo ascenso de Goldwyn a su prestigio anterior, aun dando por resuelta su estabilidad económica, puede ser una suposición derivada del momento crítico por el que pasa Hollywood, frente a la competencia de la televisión y del cine europeo. El nombre de Goldwyn no ha sido vinculado a los anuncios del cine en relieve, y la sensación general es la de que está meditando lo que debe hacer. Como en otras circunstancias anteriores de su larga carrera, está hoy en la situación justa para un cambio esencial, si sus 71 años no le hacen sentir muy anciano.

Bibliografía. Para esta nota se han utilizado especialmente los libros ***The Great Goldwyn***, de Alva Johnston (Random House Inc., 1937) y ***Behind the Screen*** del

[5] N. del E.: Se estrenó recién en 1954 como **El destino me condena**.

mismo Samuel Goldwyn (George H. Doran, Co., 1923). También se consultaron *The Rise of the American Film* de Lewis Jacobs (Harcourt Brace and Co., 1939) y *The Film Till Now* de Paul Rotha y Richard Griffith (Vision Press, 1949).

Film, n.º 19, noviembre / diciembre 1953.

Situación a la fecha

La cultura cinematográfica en el Uruguay

SE ADMITE COMÚNMENTE que en el Uruguay existe un grado de cultura cinematográfica muy superior a lo que un extranjero podría prever, y muy superior también al nivel semejante de teatro, literatura o ballet. Existe una profusión de cine-clubes y críticos cinematográficos, en una proporción mayor a la existente, por ejemplo, en Buenos Aires; es muy extensa la lista semanal de lo que se ha dado en llamar Funciones Especiales, y debe haber unas tres o cuatro mil personas que se interesan por el cine de calidad, lo recuerdan, lo discuten y lo piden. Este es un movimiento de minorías, y no cabe pensar que su crecimiento sea indefinido, pero es alentador comprobar que se propaga al interior del país: allí como en Montevideo florecen los cine-clubes y las instituciones culturales que exhiben films de calidad. Saber de cine es sin embargo bastante difícil, y en todo ese apogeo hay más espectáculo y entusiasmo que verdadera actividad cultural: aun dentro de minorías que se consideran selectas, el representante medio es todavía un espectador que confunde su gusto o disgusto con un juicio de valor sobre lo que está bien y lo que está mal; el film de importancia histórica, por ejemplo, es injustamente despreciado. Una de las consecuencias es que los pronunciamientos de críticos y cineclubistas compongan un caos de opiniones contradictorias, confusas para el lector y espectador que procure entrar de buena fe en la selva. Pero no es necesario garantizar la solvencia de cada paso para garantizar que el movimiento es saludable en su conjunto: polémicas, choques de opinión, generalizaciones apresuradas e indoctas, son señales de que algo se hace, y peores serían la negligencia y el desinterés. Por otra parte, les guste o no a los críticos, el cine es un arte popular, y en buena medida su producción está fijada por lo que el público apoya y pide. La educación del público, aun sobrellevando confusiones y dificultades, debe ser el objetivo de críticos y cineclubistas: con un mejor público se obtiene un mejor cine.

ALGUNOS FRACASOS. Las limitaciones y dificultades de la cultura cinematográfica provienen en parte de que sólo una minoría de público se interesa por ella, y también de la omisión, la negligencia o la incapacitación de quienes debieran aumentarla. En Montevideo, se admite, abunda la cultura cinematográfica, pero:

1) No se conocen, y es improbable que se conozcan, films como **Vredens Dag** (Carl Th. Dreyer), **La terra trema** (Visconti), **No Resting Place** (Paul Rotha), **Der Prozess** (G. W. Pabst), **Olivier Twist** (David Lean) y otros títulos europeos de los últimos diez años[6],

2) Han tenido éxito reducido o nulo algunos films elogiados: **Diario de un cura rural** (Bresson), **Umberto D.** (De Sica), **Rashomon** (Kurosawa), **Señorita Julia** (Sjöberg), **Macbeth** (Orson Welles), **Juegos prohibidos** (René Clement), **La reina del hampa** (Becker);

3) Parecen inconseguibles las copias nuevas de **Hidalgos de los mares** (Coward-Lean), **Conciencias muertas** (William A. Wellman), **El diablo y la dama** (Autant-Lara), **Sombras del paraíso** (Marcél Carné), **El ciudadano** (Orson Welles);

4) Parecen inconseguibles las copias nuevas de films más remotos y más reconocidamente clásicos: todo von Stroheim, las obras primeras de King Vidor, Renoir, Lubitsch y muchos otros;

5) Sólo en forma restringida se conoce el cine documental, de todos los orígenes;

6) Se ignora casi totalmente la producción de Rusia, Japón, Checoslovaquia;

7) No hay un público lector que respalde la traducción y publicación de libros de divulgación cinematográfica, aunque es amplísima la lista de publicaciones en francés, inglés e italiano; ni siquiera hay bastante público para sostener con independencia a ninguna revista cinematográfica seria.

Esta lista puede ampliarse fácilmente. En un sentido, el éxito de los malos films supone una prueba de las señaladas limitaciones, y en el Uruguay, como en otros lados, hay dinero que fluye para ver superproducciones (**Quo Vadis**, **Scaramouche**, **Ivanhoe**), o cursilerías (**Casablanca**) o bobadas cómicas (Cantinflas).

FORMAS DE LA EDUCACIÓN. El cine, se asegura, es un comercio, y debe ser por tanto manejado por productores, distribuidores y exhibidores. Este dictamen complace a los escépticos, y también a quienes hacen buen negocio con el cine. Pero supone desde luego una confusión entre lo real y lo racional. Los elementos de cultura que entran en el cine, la presencia, aun ocasional y frustrada, de artistas genuinos, y aun la sola presunción de que alguien, alguna vez, pueda haber hecho en cine una obra de arte, obligan a una atención más desinteresada y más seria que la del comerciante. La cultura cinematográfica del Uruguay, con sus éxitos y sus limitaciones, es un reflejo de la situación de otros países, y en ciertos puntos no podría ser modificada ni aun por el acuerdo de aficionados, gobernantes, exhibidores y críticos. No es sensato reprocharle al exhibidor la demora en estrenar **Milagro en Milán** porque el hecho evade la órbita de su mejor voluntad; no es sensato pedirle que deliberadamente pierda dinero en exhibir una obra de Orson Welles o de Bresson o de Kurosawa. Lo que sí se puede y debe hacer es alentarle a correr el riesgo ocasional, y a prescindir de una posición conformista que juega sobre seguro: no está probado que **Alma de valiente** (Huston) sea un fracaso mortal para ninguna empresa, y ciertamente valdría la pena jugarse tras un fra-

[6] N. del E.: **Oliver Twist** se estrenó en 1954; **Der Prozess** se estrenó en 1963 con el título **En nombre de la humanidad**. Los otros films no llegaron nunca a las salas comerciales.

caso comercial prestigioso como ése, aunque sólo fuera en compensación de los éxitos sorpresivos que el exhibidor obtuvo con films baratos y pobres.

Pero el acuerdo con el exhibidor, más allá de las implicaciones y sospechas que los suspicaces arrojan sobre el crítico que lo procure, no puede eludir ni violentar la necesidad del apoyo público: si la gente no presencia, comprende y elogia los buenos films, el exhibidor fracasa con ellos y, a la larga, prescinde de todo riesgo. La educación del público es así un problema local, y lo que en el Uruguay se haga a ese respecto debe encararse como un beneficio también local.

EL ESTADO O LA NEGLIGENCIA. La historia, la técnica, la estética y la sociología del cine son materias ignoradas en los programas de enseñanza primaria, secundaria y preparatoria del país; una iniciativa en este sentido nunca llegó a fructificar. El estudiante ignora el cine, y aunque puede ocurrir que le interese y decida estudiarlo, le es difícil averiguar dónde; en cambio aprende, muy obligado, otras nociones que probablemente exceden su interés o su futura necesidad. Fuera de la enseñanza, el Estado apoyó en cierta ocasión un festival cinematográfico (Punta del Este, febrero 1951), pero puesto a nombrar quince jurados oficiales, eligió por lo menos seis personas completamente ajenas a la actividad cinematográfica. Y en otra ocasión, el SODRE organizó un concurso de cine documental (diciembre 1953) y en cinco jurados nombró a un poeta cuya versación cinematográfica es un misterio.

El SODRE es entendido en el exterior como un equivalente uruguayo de la BBC inglesa, encara su actividad (teatro, radio, música, ballet) bajo un principio esencialmente cultural, y posee en consecuencia una sección llamada Cine Arte, que desde 1944 a 1953 ha realizado ciclos de exhibición, con material comprado, alquilado o prestado. Exhibió en ese período muchos films valiosos y, especialmente al principio, dio conocimientos nuevos a su público: los clásicos rusos, por ejemplo, fueron difundidos por su intermedio, y sólo por él. Muchos films secundarios, artística o históricamente, fueron también exhibidos por Cine Arte, y señalaron una de sus reiteradas imperfecciones: la escasez de una ubicación o de una información en los programas. Exhibidos sin mayor ilustración adicional sobre su posición en el cine, todos los films quedaron librados a la conjetura de un espectador al que, justamente, se deseaba educar. En los últimos ciclos, en una Exposición de Cine Francés, (noviembre 1951) y especialmente en otra de Cine Americano (octubre 1953), Cine Arte procuró salvar esas fallas, editando catálogos y programas más informados, pero sólo lo consiguió parcialmente. En esos textos hay errores de información, se omite la mera mención de Chaplin, von Stroheim y Orson Welles en la historia del cine americano, y alguna vez se concede carta blanca a los poetas líricos y a los ensayistas difíciles para que escriban sus comentarios en los programas. En buena medida estos errores proceden de una negligencia superior. El SODRE descuida la labor de Cine Arte, no le da las facilidades más elementales de fechas para exhibiciones, no paga la tarea de los cronistas o ayudantes que esa labor necesitaría.

Desde luego, también en el gobierno hay quien piensa que el cine es un espectáculo pasajero y entretenido, al que se puede dejar donde está. Ese pensador no serviría para Ministro de Instrucción Pública; igual podría invocar a la canción popular y a los novelistas sentimentales para abolir una enseñanza seria de música y literatura.

CINE-CLUBES, UN AFÁN. Otra parte de la tarea cultural es efectuada en el Uruguay por los cine-clubes, que organizan conferencias, exposiciones y polémicas, publican revistas, fomentan la filmación amateur, y realizan exhibiciones (hasta ocho mensuales) de films viejos y nuevos. Esta labor suele ser esforzada, gratuita, y dependiente de la vocación y competencia de quienes la cumplen, en forma generalmente anónima; está financiada por el aporte de los socios (cantidad oscilante, hasta un margen cercano a los 2.000) y retribuye a éstos con la entrada a las funciones, en una operación que al socio suele convenirle económicamente. Las principales entidades de este orden son Cine-Club del Uruguay y Cine Universitario del Uruguay, pero desde 1951 en adelante se han formado una docena de agrupaciones semejantes, en Montevideo y en el Interior, alrededor de núcleos sociales, estudiantiles y aun religiosos. La más difícil de sus tareas es la de exhibir films en cantidad y calidad suficientes para cumplir con la programación mensual, porque aparte de la recíproca competencia entre los clubes (una dificultad subsanable), los buenos films no son fácilmente conseguibles. Se consiguen títulos del cine mudo, inaptos para explotación comercial, comprados al exterior, o cedidos por cinematecas. Algunos títulos del cine sonoro, y especialmente los europeos de preguerra, perduran en las empresas distribuidoras, sin mayor cuestión sobre los derechos de explotación comercial. Otros films más recientes pueden ser exhibidos por los cine-clubes mediante simple alquiler, dentro del plazo en que la empresa distribuidora posee los derechos, y siempre que el estreno haya quedado bastante lejano como para que la revisión tenga algún interés. Pero la circunstancia de que los clubes hayan sacado a luz algunos films viejos ha hecho creer a muchos aficionados que es posible hacer aparecer cualquier film, y solicitan con insistencia la exhibición de toda la carrera de Greta Garbo, o el Chaplin de 1935, o **Rembrandt** (1936) o **Juárez** (1939), o cualquier otro título cuya fama haya perdurado más allá de su estreno, como juicio de valor o como mero recuerdo de infancia. Los hechos reales son un poco más duros.

PARA EL ARTE, HACHAZOS. Los films americanos, y muchos europeos, llegan a la empresa distribuidora con derechos de exhibición por un plazo de tres a cinco años. Vencido ese período, la copia se destruye a hachazos, y el celuloide es vendido para la fabricación de esmaltes de uñas y otras frivolidades. Se labra constancia del retiro del film, y de su destrucción; esa constancia puede ser extendida ante escribano, y suele ser remitida a la empresa productora, o a sus representantes.

Por irregularidades en el texto del contrato, o en su cumplimiento, la copia del film puede quedar ilesa en algunos casos. Esto no representa derecho de exhibición comercial, pero ha servido para exhibiciones aisladas y privadas, so pretexto de un interés cultural. Las divergencias entre partes contratantes pueden derivar en que un film perdure más allá de su período contractual (retención de copia), pero también en que el retiro del film se efectúe antes de la fecha prevista. Los cambios de contratos globales entre empresas distribuidoras y exhibidoras hacen variar, en forma incalculable de antemano, la situación de los films.

El éxito comercial aporta otro factor de cambio. Si el éxito es grande, la empresa puede probar un reestreno, con previo acuerdo sobre ampliación de derechos. Si el éxito es nulo, la vida del film es corta. Si un accidente o incendio llega a destruir las

copias de **Umberto D.** o **Rashomon** o **Barrabás** (Sjöberg), films de aprobación muy restringida, la empresa no tendría interés en gastar para reponer esas copias. En octubre 1951 el **Diario de un cura rural** (Robert Bresson) se estrenó sin mayor aprobación pública; en 1952 los cine-clubes no pudieron exhibirlo, porque la única copia disponible había sido remitida a Colombia, ya que no interesaba su exhibición comercial en el Uruguay.

Cada film puede suponer historias distintas, y combinación variable de factores, con diferencias de criterio o de capricho en empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras, problemas de exportación e importación, de competencia comercial y de regímenes jurídicos. Hasta donde los cine-clubes se vinculan con este inmenso tema, su única actitud es la de someterse a los hechos consumados, dar lo que se puede dar, y a veces insistir para que se le deje exhibir el film que está en el depósito pero no se quiere mostrar. Cada caso tiene, desde luego, una explicación, y a veces la explicación es bastante racional. Fuera de operaciones comerciales los cine-clubes han formado archivos de films, nutridos con lo que se ha rescatado de la oferta internacional. Actualmente existe una Cinemateca Uruguaya, ocupada en la colección y el intercambio de ese material; se ha formado asimismo una Federación Uruguaya de Cine-Clubes, destinada a combinar y mejorar los esfuerzos de éstos.

DEL ARTE COMO MEMORIA. La destrucción sistemática de los films viejos suele excitar la emoción de quienes gustan de ellos; saber que las mejores obras de John Ford, Orson Welles, Chaplin o de Sica son destrozadas en este mismo momento por un hacha, sin cariño o comprensión, equivale a revelarse contra toda una estructura comercial e industrial, que excita al insulto. Con un criterio práctico, para fábrica de zapatos o de automóviles, el procedimiento aparece más claro. La industria cinematográfica debe producir films nuevos para subsistir, y debe eliminar los films viejos para hacerles sitio, no sólo por el lugar físico que el material anterior ocupa en cada depósito, sino por los registros contables que obliga a llevar: ninguna empresa distribuidora se animaría a conservar bajo su contralor todos los films que recibió, por ejemplo, en los últimos veinte años, incluyendo un alto porcentaje de morralla sin interés económico ni tampoco artístico. En lugar de una explotación indefinida le es por tanto más sensato restringir esa explotación a tres años, con posibilidad de prolongar o renovar el contrato si el éxito del film lo justifica. El exhibidor cinematográfico no es, naturalmente, un villano de melodrama empeñado en destruir a hachazos lo mejor de John Ford, sino una pieza secundaria en un engranaje jurídico y comercial al que debe atenerse para subsistir.

Esto deja al arte gobernado por el comercio, y en la medida en que el comercio depende de un pronunciamiento de las mayorías del público, la destrucción de lo mejor de John Ford es un acto del más puro espíritu democrático. Notablemente, los ministros de cultura e instrucción, por comisión o por omisión, apoyan la destrucción a hachazos, porque no se han enterado oficialmente de que una docena de films, fácilmente elegibles, tienen tanto valor artístico y cultural que debieran ser exhibidos y examinados en Enseñanza Secundaria. Quien se interese por Shakespeare, Miguel Ángel o Beethoven tiene fácil acceso a ellos, porque hay reproducciones infinitas; quien se interese por comparar **A nosotros la libertad** (René Clair-1931) con **Tiempos modernos** (Chaplin-1936) deberá olvidarse de tan peregrina idea, porque los films no están en el país, o están condiciones impracticables. La conservación del celuloide es así un dato esencial para la comprensión de ese film y de mucho otro posterior, y lo mejor de John Ford, que debiera ser un elemento accesible para el aficionado, el estudioso y el crítico, pasa a ser una vaga memoria del espectador, o una referencia, quizás literaria e inadecuada, de los cronistas del estreno. Y sin embargo es muy evidente que la forma de ubicar el último Chaplin o el último Ford (**Candilejas**, **El hombre quieto**) es el análisis de su obra anterior, donde de alguna manera se pronostica a la posterior; a falta de ese material de estudio, el espectador queda sujeto solamente a su emoción y a su error, y a veces queda sujeto a la emoción y al error de cronistas tan poco documentados como él.

LOS CRÍTICOS, ESOS CARGOSOS. Parte de la tarea cultural es efectuada en el Uruguay por el periodismo cinematográfico, una actividad que, más allá de notorias deficiencias, ha sido muy útil. Puede dividirse en tres grupos:

1) Algunas, poquísimas, revistas especializadas que declaradamente quieren vivir para el cine sin vivir de él, y que lo estudian agrupando los films de ciertas nacionalidades, ciertas épocas, ciertas tendencias. Su público es una minoría, y suele causar el desaliento de quienes escriben para él; quienes escriben son también muy pocos.

2) Algunos diarios y semanarios que informan sobre estrenos y reposiciones de actualidad, aportan guías para un público que no sabe qué film se esconde tras de cada título, se documentan antes de expedirse en cada crónica y, en general, procuran ubicar cada film en su sitio, aportando antecedentes sobre el tema o sus realizadores; la opinión crítica causa además admiración, indiferencia o enojo, en grados muy variables.

3) Otros (o los mismos) diarios y revistas en los que el crítico, aparte de ser muy inteligente, sabe que lo es y está dispuesto a demostrarlo. Formula graciosas sátiras sobre films inferiores, aporta teorías generales y ambiciosas partiendo del estreno más reciente, informa sobre cuáles han sido las convicciones estéticas de toda su vida, notifica que entiende los diálogos en inglés, y a veces se anima a glosar filosófica o poéticamente el tema o el ambiente del film, con lo que se consagra como pensador o escritor. Aunque esta escuela, muy subjetiva, ha aportado trozos de antología a la crítica cinematográfica universal, no ha sido muy útil como cultura, por la natural dificultad del lector para perseguir el alma del cronista. En círculos generalmente bien informados se cree que el lector puede asimilar mejor los textos claros y la información concreta: prescinde de las tiradas literarias y de los párrafos complejos, y en general no le parece importante que el cronista haya viajado por el mundo, ni que se emocione hoy igual que en su pasada y pura adolescencia. En algunos casos especialmente graciosos, el cronista llega a documentar su alma pero deja al lector en la duda sobre la nacionalidad, la fecha, el director, el tema, los antecedentes y la calidad del film.

NADIE ES PERFECTO. La crónica cinematográfica, como todo el periodismo nacional, está muy mal pagada, y quien la ejerce debe cumplir además otra actividad de la cual pueda vivir. En consecuencia, la crónica es un hábito secundario, o un juego, que se cumple con las leyes arbitrarias del placer que pueda llevar a escribir sobre cine; son muy pocos los que dedican algún estudio a los temas que eligen,

e incluso ellos tienen poco tiempo para hacerlo. Una reducida escuela de crítica, preocupada de definir *"lo específico fílmico"*, y de ubicar al cine en una valoración conjunta de todas las artes, ha encontrado amplios motivos de queja en la superficialidad con que los cronistas repiten los mismos recursos de sus notas, sin ahondar un concepto, sin establecer algo más útil que una somera descripción del film. Con exigencia menor, y sin pedir a cada cronista pronunciamientos fundamentales, es también posible reprocharles la inoperancia de su tarea. Cada vez que los exhibidores se burlan de los críticos, porque fracasos y éxitos no dependen de sus pronunciamientos, están apuntando a un fenómeno más poderoso que los cronistas: la mayoría del público no lee. Pero están apuntando también al hecho de que los cronistas no incitan a que el público les lea. No convencen al lector de su competencia, o parecen creer que sus espíritus, no contaminados de especialización, son filtros decisivos del buen y del mal gusto. Aunque en esta materia nadie se libra de los reproches, ni siquiera quien los formule, debe señalarse:

a) **Los cronistas están mal informados.** A veces confunden la fecha de producción de un film, y sacan las más pintorescas deducciones sobre influencias ejercidas o recibidas. O tienen dudas sobre la fecha, y la omiten, con lo que se abstienen de analizar el film en relación a otros anteriores y posteriores. O ignoran la importancia de un libretista o de un productor, con lo que comentan **Tempestad de pasiones** recitando la carrera completa del director Fritz Lang, con olvido de la carrera anterior de Clifford Odets, y con prescindencia de los audaces planes que anunciaron los productores Jerry Wald y Norman Krasna. O ignoran, en general, los antecedentes de un director, un libretista, un fotógrafo, con lo que incapacitan su análisis, o lo formulan atribuyendo rasgos de estilo a quien no corresponde. Y sin embargo no es tan difícil estar medianamente informado, leer revistas extranjeras, tomar apuntes.

b) **Manejan mal la información**. Aun sin el error, recitan los datos cuando los tienen, y los eluden en caso contrario: repiten la carrera del realizador, convenga o no al contexto, pero se saltean al productor o al libretista si ignoran sus antecedentes. En nueve líneas sobre **La antorcha** puntualizan que Emilio Fernández realizó allí una segunda versión de **Enamorada**, pero eluden apuntar que **Alma de payaso** (*The Clown*, con Red Skelton) es una segunda versión de **Campeón** (*The Champion*, con Wallace Beery), o que **El expreso de Pekín**, de Dieterle, es una segunda versión de **El Expreso de Shangai** de Sternberg: los dos últimos casos suponían sin embargo problemas más interesantes de adaptación o actualización de los argumentos. Dar unos datos sin dar otros, lucirse más allá de la necesidad, es ocasionar la desconfianza del lector; de este pecado, ya se sabe, no es ajeno ni quien tire las piedras. Ningún acopio de información es en esencia un acto cultural, y detallar 51 películas de Gregg Toland, o 24 de Greta Garbo, puede ser tan sólo un virtuosismo superfluo, que obliga a mantener un nivel similar: la erudición de hoy compromete a la de mañana.

c) **Escriben muy largo**. No todo lo extenso es sobrante, y un minucioso análisis de un film de calidad puede valer esa extensión. Pero la crónica diaria o semanal de films menores no justifica la longitud. Centenares de palabras, amonestando en una frase el concepto de la anterior, con más adverbios y adjetivos de los necesarios (y con paréntesis superfluos) confunden al lector y le dejan sin saber el concepto central que se quiso exponer; la longitud da pretexto, además, a la improvisación, al lujo de estilo, al desvío hacia lo secundario. A pesar de tantas crónicas pensadas y escritas, la página cinematográfica del semanario *Marcha* es consultada por las menciones de films y personalidades elogiables, y por la opinión sintética de su Guía Cinematográfica, una columna muy firme y difundida en el Uruguay desde 1948. Otras publicaciones se limitan a la sola crónica, de la que alguien dijo que pierde lectores a medida que se alarga.

d) **Escriben tarde.** Debieran orientar al lector, pero no siempre sacan su crónica al día siguiente del estreno: cinco días no les parecen excesivos, y en algunas revistas se exceden hasta semanas. Algunos cronistas proceden como si opinaran que el lector habrá de esperarles; en esto, como en otros puntos, omiten saber hasta qué grado están obligados al lector.

e) **Se juzgan importantes**. Es técnicamente posible que un crítico prescinda siempre de mencionarse, pero también es tolerable que se mencione, y que no busque rodeos para decir *"Bárbara Stanwyck nos sigue pareciendo una notable actriz"* o "*Nunca creímos que Frank Capra*..." Es menos tolerable que el cronista se convierta en el centro de su párrafo: "*Pensamos con Unamuno que*...", o "*Sí, señora, sabemos inglés*". Puede ocurrir que, contra toda apariencia, el cronista no sea un presuntuoso, pero el lector tiende a pensar que lo es. El que escribe "*Leemos en* Cahiers du Cinéma *unas declaraciones de*...", pudo mejorarse escribiendo "Cahiers du Cinéma *publica unas declaraciones de..."* Es muy obvio que las ha leído.

FALTA DE VISIÓN. Ampliar o mejorar la crítica cinematográfica resulta una tarea muy difícil. No se puede obligar a que haya cronistas en diarios que se niegan a tenerlos (por razones de presupuesto, o por evitarse disgustos con las empresas). No se puede reforzar enérgicamente su cultura, porque falta saber quién les enseña y, fundamentalmente, quiénes admiten ser enseñados. La sensibilidad cinematográfica personal, el don de rápido análisis que permite ubicar en un film la parte de creación y la de traslación, son virtudes tan congénitas como el tener buen oído, o aptitud para el dibujo; nada se puede hacer allí. Leer obras sobre teoría cinematográfica, sobre relaciones entre el cine y otras artes (todos los problemas de adaptación de novela y teatro, por ejemplo), sobre historia y evolución del cine en distintos países, sobre el mecanismo de producción de Hollywood o, simplemente, sobre fotografía, sobre montaje, sobre libretos, es en cambio una tarea inmensa que muy pocos críticos han siquiera comenzado en el Uruguay; de esa insuficiencia nace la inseguridad o el error.

Si los defectos de la crítica pudieran condensarse en una sola observación, ésta sería la falta de visión. Por comentar el último y pequeño estreno, y hacer de esa rutina el fundamento de su vocación crítica, el cronista empequeñece lo importante, y no ve o no quiere ver la mutua relación de todo el material que le incumbe manejar: la vinculación de un film con una obra teatral, de un film de John Ford con otro film de John Ford, de este Vittorio De Sica con aquél René Clair, de esta opinión de hoy con la que se ha dicho ayer y con la que se podrá recordar mañana. Puede tenerse la seguridad de que quienes tiran las piedras saben también en que medida les caen arriba, y nadie que relea sus propias crónicas de

otros años dejará de saber hasta qué punto esos textos sufrían de la ignorancia, la generalización apresurada, la mala gramática, la ambición de que la nota no fuera tan sólo un testimonio sobre el film, sino también un testimonio sobre las últimas lecturas o sobre el mundo en general. Para bien o para mal, la educación cinematográfica del público depende grandemente de la educación de los críticos y cada vez que estos son ineficaces, o remisos, o suficientes, o vanidosos de su estilo, la sombra de sus personalidades oscurece el único sentido de su vocación.

Film, n.º 19, noviembre / diciembre 1953.

Títulos citados

Alma de payaso (*The Clown*, EUA-1953) dir. Robert Z. Leonard; **A nosotros la libertad** (*A nous la liberté*, Francia-1931); **Antorcha, La** (*The Torch*, México / EUA-1949) dir. Emilio Fernández; **Barrabás** (*Barabbas*, Suecia-1952) dir. Alf Sjöberg; **Campeón** (*The Champ*, EUA-1931) dir. King Vidor; **Candilejas** (*Limelight*, EUA-1952) dir. Charles Chaplin; **Conciencias muertas** (*The Ox-Bow Incident*, EUA-1943) dir. William Wellman; **Diablo y la dama, El** (*Le diable au corps*, Francia-1947) dir. Claude Autant-Lara; **Diario de un cura rural** (*Journal d'un cure de campagne*, Francia-1951) dir. Robert Bresson; **Enamorada** (México-1946) dir. Emilio Fernández; **Expreso de Pekín, El** (*Peking Express*, EUA-1951) dir. William Dieterle; **Expreso de Shangai, El** (*Shanghai Express*, EUA-1932) dir. Josef von Sternberg; **Hidalgos de los mares** (*In Which We Serve*, Gran Bretaña-1942) dir. Noel Coward y David Lean; **Hombre quieto, El** (*The Quiet Man*, EUA-1952) dir. John Ford; **Ivanhoe** (EUA-1952) dir. Richard Thorpe; **Juárez** (EUA-1939) dir. W. Dieterle; **Juegos prohibidos** (*Jeux interdits*, Francia-1951) dir. René Clément; **Macbeth** (EUA-1948) dir. Orson Welles; **Milagro en Milán** (*Miracolo a Milano*, Italia-1952) dir. Vittorio De Sica; **No Resting Place** (Gran Bretaña-1951) dir. Paul Rotha; **Oliver Twist** (Gran Bretaña-1948) dir. David Lean; **Prozess, Der** (Austria-1947) dir. G.W. Pabst; **Quo Vadis** (EUA-1951) dir. Mervyn LeRoy; **Rashomon** (Japón-1950) dir. Akira Kurosawa; **Reina del hampa, La** (*Casque d'or*, Francia-1951) dir. Jacques Becker; **Rembrandt** (Gran Bretaña-1937) dir. Alexander Korda; **Scaramouche** (EUA-1952) dir. George Sidney; **Sombras del paraíso** (*Les enfants du paradis*, Francia-1945) dir. Marcel Carné; **Tempestad de pasiones** (*Clash By Night*, EUA-1952) dir. Fritz Lang; **Terra trema, La** (Italia-1948) dir. Luchino Visconti; **Tiempos modernos** (*Modern Times*, EUA-1936) dir. C. Chaplin; **Umberto D.** (Italia-1952) dir. Vittorio De Sica; **Vredens Dag** (Dinamarca-1943) dir. Carl Dreyer.

Despouey y la crítica cinematográfica

EL NOMBRE DE R. Arturo Despouey debe tener sólo una moderada fama fuera del Uruguay, obtenida con una labor periodística y radiotelefónica desde Europa y América, pero en el Uruguay mismo esa fama es peculiar: se le atribuye la creación de la crítica cinematográfica nacional. Hacía doce años que Despouey faltaba de su país natal cuando volvió, en enero 1954, a pasar un mes de vacaciones que

se convirtió rápidamente, por renovación de amistades y recuerdos, en uno de los meses más atareados de su vida. En esa oportunidad algunos centenares de personas revalidaron para él aquellos títulos, y entre homenajes personales y privados se incluyeron las notas públicas sobre el Despouey de antes: comentaristas de radios y semanarios lo señalaron como uno de los pocos uruguayos tocados con la genuina vocación de escritor, y ponderaron los rasgos y la obra que hicieron de él un personaje local. Un crítico cinematográfico que suele ser identificado entre sus discípulos señaló en el caso que si el Uruguay goza en 1954 de un apogeo de cine-clubes y de crítica cinematográfica, "***la culpa de todo esto la tiene Despouey***". Este dictamen, como otros similares, ha sido resistido por muchos, y el mismo interesado se ha negado a admitirlo; aunque hubiera contado con cierto apoyo para declararse orgulloso de la mejor crítica cinematográfica producida en su ausencia, no ha querido la responsabilidad de la mejor ni de la peor, y pidió se le eximiera de las culpas que se le atribuyen. Diversos críticos y dirigentes de cine-clubes, incluyendo algunos que no han retaceado su admiración pretérita y presente, han objetado también aquel dictamen, en parte porque no fue el único ni cronológicamente el primero de los críticos de su época, y en parte porque Despouey ha estado ausente del Uruguay desde 1942, y en el intervalo han existido otros factores que integraron la cultura cinematográfica nacional, tal como se la conoce en 1954. El apogeo del cine europeo en la postguerra, la carencia de censuras y trabas para su exhibición en el Uruguay, la difusión de revistas y libros del extranjero, la realización de festivales y el esfuerzo y la dedicación de los mismos críticos y cine-clubistas, se han unido a la evolución propia del cine y han ayudado a valorarlo y difundirlo, en un grado que suele parecer exagerado para un país tan pequeño, y para el que sin embargo queda aún tanto por hacer en la materia.

Pero si Despouey no debe llevar la culpa ni el mérito de todo lo que se hizo, cabe reconocerle en cambio la medida en que fue un modelo para algunos de sus sucesores, y la oportunidad con que, hacia 1936, comenzó a convencer a su público de que tenía algún sentido ejercer la crítica cinematográfica. Hasta entonces era un núcleo reducido de público el que seguía, apoyaba o impugnaba su actividad vocacional de crítico y conferencista, pero en 1936 Despouey fundó con otros la revista ***Cine Actualidad***, que a los diez números se convirtió en ***Cine Radio Actualidad***, y que en 1954 aun subsiste, con variantes a su contenido y espíritu iniciales. Fue sólo entre 1936 y 1939 que él se mantuvo al frente de la publicación, pero ese breve período habría de resultar fecundo, porque allí coincidieron el principio de una madurez intelectual que quienes conocían a Despouey marcaron con satisfacción, y el principio de un apogeo del cine sonoro, liberado recién hacia 1935 de las limitaciones y vacilaciones que unos años antes le habían impuesto los noveles micrófonos. Entonces no abundaban en el Uruguay los cine-clubes ni las revistas cinematográ-

ficas extranjeras, ni tampoco las salas de estreno trabajaban aún con el régimen de función continua que años después habría de interesar a tanto público por la novedad cinematográfica; era una reducida minoría de lectores la que podía apoyar a una crítica independiente, y fue un mérito esencial de la publicación el haber ampliado esa minoría, más allá de los cálculos iniciales. La reseña semanal, la ficha técnica del film junto a su crónica, el ensayo ocasional sobre temas cinematográficos generales, y las guías sintéticas de resumen y orientación, fueron hacia 1936 una novedad que el tiempo convertiría en costumbre; muchos adolescentes que entonces comenzaban a asimilar el cine comenzaron a asimilar también su crítica, y este doble carácter de espectadores y lectores habría de mantenerse para casi todos ellos. En un país donde la valoración cinematográfica estaba dictada por la propaganda o por la atracción de las estrellas, aquellos lectores aprendieron a distinguir directores, productores y fotógrafos, desconfiaron de superproducciones, se enteraron de que existían Códigos para Hollywood y procuraron racionalizar, variablemente, el gusto o el disgusto. No sólo aquella crítica era independiente del interés comercial, ocasionando así algunos conflictos que la crítica de 1954 ha superado grandemente, sino que era una crítica libre de la ortodoxia y capaz de la audacia; en su número 5 la revista objetó con largueza los **Tiempos modernos** de Chaplin, y con el tiempo habría de castigar a Sternberg, a Lubitsch, a Milestone y a mucho otro realizador consagrado, fundando casi siempre los reparos presentes sobre los elogios pretéritos. Estos eran pasos nuevos para la época, y fue muy difundida entonces la teoría de que la revista procuraba la notoriedad mediante la extravagancia de sus pronunciamientos; esta teoría se ampliaba a sostener que el mismo Despouey procuraba la notoriedad personal, mediante rarezas de vestuario y de conducta pública que nunca pasaron el grado de lo pintoresco y que sólo una mentalidad de pueblo chico podía considerar graves o censurables. El tiempo ha rescatado la legitimidad de aquellas opiniones críticas, y la revisión, tras muchos años, hace respetables a la mayoría de las censuras y de los elogios que en su época pronunciara la revista: la prescindencia de intereses, y cierta liberal rebeldía hacia la consagración de valores, eran útiles y necesarias a la actividad crítica. Era característico además que Despouey se jugara tras sus opiniones, y en sus notas teatrales, que fueron también una de sus más aprobadas competencias, no vaciló en formular reparos y censuras a intérpretes y autores a los que tuvo muy cerca, a los que estuvo en algún caso ligado por lazos de amistad, y a los que trató con una sinceridad y una honestidad que son infrecuentes aun hoy en la crítica teatral de este país.

Casi todo lo que Despouey ha publicado entonces ha sido renovado en los años posteriores; la actividad periodística muere y renace continuamente, y el tiempo esfuma sus fotos de estrellas, los consultorios cinematográficos, las páginas de modas y todas las derivaciones frívolas de la afición por el cine. Las reseñas de estrenos desaparecen también de la memoria, mucho antes que el film al que corresponden, y sólo una revisión intencionada y estadística puede ir a buscar hoy lo que se escribió ayer sobre lo que hoy no importa. El estilo de Despouey, sin embargo, ha quedado en el recuerdo de muchos de sus lectores, y meses y años después de su publicación algunas de sus crónicas son recorridas sin mayor finalidad que el placer de releerlas; no hay un símil actual para ese estilo,

exceptuadas sus propias charlas de 1954, y sólo con su vocación de escritor puede entenderse debidamente el afán periodístico y teatral de su carrera. De pocos podría decirse con mayor certeza que el estilo es el hombre, y pocos son tan cercanos en su expresión verbal a su expresión escrita; la simultánea riqueza de sentimiento, idea e imaginación que tanto callan, tiene en Despouey una salida continua y fluida, incluso hasta la exageración, y sus párrafos son así largos y complejos, intercalados con la metáfora insólita, o con la sutileza casual que asoma, sin aparente deliberación, en un adverbio o un adjetivo. La memoria es además su territorio infinito, mucho más allá del dato útil, y quien haya leído a Proust podrá comprender hasta dónde pueden importar los recuerdos visuales y auditivos, la emoción ya apagada, la idea hoy rechazada, cuando con antecedentes se interpretan o expresan los hechos actuales; hacia el hecho artístico de hoy concurren así, subjetivados y quizás distintos, hechos, sentimientos y conceptos de cualquier momento del ayer. Esta riqueza inevitable, cuyo controlador y orden parecen ser la principal preocupación del Despouey escritor, le llevó a hacer de sus mejores crónicas una recreación de la obra gustada, y no es extraño que una veta lírica o dramática le lleve a reproducir por escrito el ambiente y los conflictos de films y obras teatrales. Cuando hoy se queja de films vacíos de sentimiento e idea es justamente porque el formalismo estético no llegó nunca a impresionarle sino en la medida en que sentimientos e ideas podían establecer un contacto entre la obra y el cronista, así fuera para el rechazo de la obra, y con entera independencia de su preciosismo formal. Esta espontaneidad no es asombrosa en el espectador cinematográfico habitual, pero en el Despouey cronista se unía a la pasión de escribir, a cantidades de documentación que en 1936-39 no parecían tan normales como en 1954, y a una capacidad de trabajo que le permitía encarar semanalmente varias notas sobre obras muy disímiles, a las que elogiaba en una suerte de coparticipación, o a las que censuraba con un ingenio que era mordaz y válido justamente en la medida en que comprendía, como el artista mismo, las limitaciones y desviaciones que separaban la idea inicial del resultado posterior. Esta actitud promovió con el tiempo la discusión local sobre la validez o utilidad de toda crítica subjetiva, y derivó también en una modalidad crítica, posterior a Despouey, a la que se le reprochó ejercer el solo análisis de argumentos, sin debida consideración de la forma.

Las derivaciones de la actividad crítica de Despouey se han dado por demostradas y supuestas con alguna exageración. No es posible medir adecuadamente su influencia en el público; la incomprensión y hasta el rechazo de miles de personas, que no entendieron oportunamente su conducta, se compensó a la larga con la formación de una creciente minoría de aficionados a la crítica, que si no leyeron a Despouey leyeron en cambio a quienes vinieron tras él. En ese terreno público han intervenido otros factores que alteran toda medida de su influencia, y en el territorio más privado de su dirección de cronistas incipientes, Despouey rechazaría con fundamento toda insinuación de que haya empujado a otros a seguirle, y de que sea así responsable de lo que esos otros hayan escrito después. La única dirección atribuible a Despouey es la de haberse dejado tomar pasivamente como un ejemplo: en largas charlas, en poblada discusiones, reiteró una y otra vez sus puntos de vista sobre el cine, sobre casi todas las otras artes, sobre periodismo, sin enunciar

nunca leyes generales, sin creer que existiera para la crítica cinematográfica una clave única y demostrable de apreciación. De la suma de los casos particulares, de un promedio que se extrae aun involuntariamente de la lectura de sus crónicas, pudo surgir alguna regla de apreciación, pero sería difícil formularla, ni siquiera en extenso: más que un promulgador de reglas, más que un rector o un corrector de opiniones ajenas, Despouey fue el único modelo de su momento, y las virtudes y defectos que haya transmitido son cuenta de los imitadores más que del imitado. Ninguno compartió por otra parte su estilo de redacción, el ritmo de sus párrafos largos y poblados, la forma indefinible con que una crónica termina expresando con claridad un concepto que no figura explícitamente en el texto, pero al que casi todas las frases apuntan, sugieren o construyen.

Cuando Despouey volvió al Uruguay por un breve período de 1954, hacía doce años que no ejercía la crítica cinematográfica regular, y cabía valorar su personalidad por actividades más recientes, pero las crónicas periodísticas no lo hicieron así. En un país donde no abunda el talento individual, el periodismo ignora al poco que existe, le paga mal cuando se lo incorpora, no formula notas sobre personalidades sino cuando éstas vienen consagradas del extranjero, y aun en este caso las vicia de consideraciones amistosas que enturbian toda perspectiva. Las notas sobre Despouey tocaron lo personal quedándose casi siempre en la superficie de lo pintoresco o anecdótico; omitieron una personalidad más rica que la que puede surgir de pocas charlas y conferencias, y omitieron razonablemente al Despouey autor teatral, que escribe pero no llega a la escena. Parte de esa omisión es atribuible al mismo Despouey, que se deja medir por quienes le conocen, parece o pareció un extravagante a quienes no le conocen, y ha sido un reticente para publicar en el Uruguay lo mucho que ha escrito, aduciendo su inoportunidad o su infinita necesidad de pulimento.

Como espectador, si no como crítico, Despouey mantiene en 1954 una vigilante actitud hacia el cine contemporáneo, y no le faltaron razones o fundamentos cuando promulgó verbalmente sus opiniones: su escaso entusiasmo por **El ciudadano**, **Milagro en Milán** y **Juegos prohibidos**, su desaprobación por **Candilejas**, que continúa la opinión que mantiene sobre Chaplin desde 1935, el elogio a **Cielo sobre el pantano**, **Ambiciones que matan** y **Señorita Julia**, el aplauso mesurado a **Rashomon**, el aplauso fervoroso a **Umberto D.**, film al que coloca entre las grandes obras de todo el cine. Si hubieran sido pronunciados alrededor de 1938, estos dictámenes habrían sido los muy escasos y quizás únicos de la crítica nacional; el hecho notable de 1954 es que esas opiniones están variablemente apoyadas o refutadas por otros críticos, sin que se puedan simplificar los pronunciamientos de dos bandos. La primera deducción de esta variedad sería, muy discutiblemente, que la opinión crítica es esencialmente subjetiva y personal, pero Despouey quisiera ser el primero en negar que el capricho y la arbitrariedad puedan ser elevados al rango de ley: él mismo ha querido siempre dar razones tras cada opinión y, en general, si el crítico no está suficientemente compenetrado de la evolución del cine, y de la ubicación histórica y estética de cada film, no podrá existir continuidad en sus opiniones, y no habrá razones tras ellas. Tolerar la discrepancia es así una primera lección liberal para el crítico, por encima de la vanidad con que se promulgan opiniones subjetivas; la segunda lección, más difícil de aprender, es la de que debe existir una actitud culta, como experiencia vital y como experiencia cinematográfica, atrás de las palabras con que se aprueba y rechaza. El tono de las notas de Despouey, pasadas o presentes, está tan apoyado en la primera persona y en la intransferible sensibilidad del crítico, que esta actitud culta puede pasar inadvertida, porque antecedentes, evolución del cine, ubicación del film, relación con otras manifestaciones culturales, son elementos que en Despouey aparecen integrados antes de la primera línea de cualquier crónica, y nunca desconocidos en ella, los recite o no en el texto.

Despouey ha recogido con asombro la situación de la cultura cinematográfica en el Uruguay, donde existen cine-clubes que se acercan a los 2.000 socios, una Asociación de Críticos Cinematográficos con 47 socios, más páginas de crónicas de las que podía leer un solo aficionado sin confundirse, y nutridas cinematecas que exhiben Griffith, Méliès, Jean Vigo, René Clair y Eisenstein. Nada de esto existía hacia 1938, y no es desatinada su observación de que este crecimiento es ligeramente monstruoso, en relación a otras manifestaciones culturales del país. La respuesta a esta observación debiera venir de campos ajenos al cine, pero los propulsores del movimiento cinematográfico pueden decir algo también, más con su conducta que con sus palabras. Saber en qué grado la cultura cinematográfica del país debe algo a Despouey es un tema que ha sido discutido en ambientes cerrados por diversos cronistas cinematográficos, sin que la averiguación sea mayormente útil. En cambio hay tanto por hacer, tanto tema ignorado, tanto error subsanable, tanto film notable sin público, tanta opinión sustentada en el mero gusto, sin una razón compartible para el lector, que críticos y cine-clubistas están obligados a mirar hacia delante y no hacia atrás. Así, por otra parte, lo hacía Despouey, que es un caso típico de insatisfecho con todo lo que escribió y trabajó.

Film, n.º 20, marzo 1954.

Títulos citados

Ambiciones que matan (*A Place in the Sun*, EUA-1951) dir. George Stevens; **Candilejas** (*Limelight*, EUA-1952) dir. Charles Chaplin; **Cielo sobre el pantano** (*Cielo sulla palude*, Italia-1949) dir. Augusto Genina; **Juegos prohibidos** (*Jeux interdits*, Francia-1951) dir. René Clément; **Milagro en Milán** (*Miracolo a Milano*, Italia-1952) dir. Vittorio De Sica; **Rashomon** (Japón-1950) dir. Akira Kurosawa; **Señorita Julia, La** (*Fröken Julie*, Suecia-1950) dir. Alf Sjöberg; **Umberto D.** (Italia-1952) dir. Vittorio De Sica.

San Pablo 1954

LOS FESTIVALES cinematográficos son una costumbre internacional de creciente aceptación, y cuando la ciudad de San Pablo preparó las ceremonias de los 400 años de su fundación, planeó uno de esos festivales como demostración simultanea de su modernismo, de su interés por la cultura y de un nivel económico que le permite incurrir en grandes gastos. Se ha calculado en veinte millones de cruzeiros (aproximadamente 1.200.000 pesos uruguayos) el costo de ese Festival, a cargo

del gobierno nacional y del gobierno del Estado, por mitades. Una inversión tan voluminosa, de la que ni siquiera una quinta parte habría de rescatarse con la venta de entradas, causó las críticas de varios grupos opositores, que puntualizaron la conveniencia de que esa inversión se ahorrara en beneficio de escuelas y de obras sociales, cuya necesidad invocaban; aun en los ambientes cinematográficos fue difundida la convicción de que ese capital pudo utilizarse con más provecho en la industria cinematográfica brasileña, que llegara en 1953 a un punto crítico, con el cierre de todos los estudios. En más de un sentido el costo del Festival fue un signo de su estilo brasileño, donde la superabundancia y la generosidad podían ser, para el sobrio observador europeo, rasgos de zonas tórridas; sólo como elegante derroche podía entenderse que terminado el festival de San Pablo todas sus estrellas, productores y periodistas fueran llevados a Río de Janeiro, con avión y hotel pagos, para no hacer allí otra cosa que frecuentar su famoso Carnaval. En San Pablo mismo la riqueza fue un factor esencial, con más exhibiciones cinematográficas diarias de las que puede presenciar el más resistente espectador, aun aquel reticente a los cocktails, almuerzos, recepciones y viajes que el Festival y sus delegaciones ofrecían de hora en hora. En ninguno de sus quince días hubo menos de seis films diarios, repartidos mañana, tarde y noche en tres salas céntricas, con el auxilio ocasional de una cuarta sala. Aunque se ha criticado la organización de esa riqueza, debe señalarse previamente que la riqueza misma es una virtud; ningún aficionado cinematográfico, por especializado que estuviera en sus preferencias, podía desconocer la atracción que en algún punto tenía el Festival:

1) **Exhibiciones oficiales**, con dos films diarios de inscripción previa; se cumplió casi de acuerdo a lo anunciado;

2) **Jornadas nacionales**, con tres o cuatro films diarios, rotativos por país; fueron improvisadas por la Oficina del Festival, las delegaciones extranjeras y presumiblemente las empresas distribuidoras;

3) **Clásicos del cine**, dos exhibiciones diarias, incluyendo obras de Murnau, Griffith, Dovzhenko, Robert Wiene, Pudovkin, Chaplin y otros;

4) **Retrospectiva Stroheim**, un film diario, incluyendo obras fundamentales (**Codicia**, **Esposas imprudentes**, **La marcha nupcial**), históricas (**Gran Gabbo** de Cruze, **Corazones del mundo** de Griffith) y consagradas (**Gran ilusión** de Renoir);

5) **Retrospectiva cine brasileño**, un film diario, desde los primitivos a los modernos;

6) **Cine científico y educativo**, una exhibición diaria, con explicaciones por el director del ciclo, Jean Painlevé;

7) **Cine infantil**, exhibido gratuitamente en salas de barrio, bajo la dirección de Sonika Bo, que se ha especializado en esa tarea.

ORGANIZACIÓN. Hay varias formas de organizar Festivales; ninguna de ellas está consagrada por la experiencia, y para todas ellas hay quejas legítimas. En San Pablo no se oyó decir que no alcanzaran las butacas o que no se hubiera pensado en la prensa extranjera; las objeciones a la ubicación partieron de la prensa de Río de Janeiro, cuya mayoría está en aparente competencia con San Pablo y su estilo de vida, y también de los profesionales del cine brasileño, que hubieran querido sentarse en el palco oficial, y poseer más entradas de las que obtuvieron. Otras quejas:

1º) El más notable desorden de la información impidió averiguar programaciones, aclarar datos contradictorios; donde todos eran responsables, nadie lo era;

2º) La abundancia de exhibiciones, con la elección forzada de un film y el rechazo de otro simultáneo, obligaba a un rigor de programación que en ningún momento se obtuvo;

3º) Los films fueron anunciados frecuentemente con su título brasileño, olvidando el título original y creando dudas y confusiones; la práctica a enseñado que **A princesa e o plebeu** es un título misterioso, mientras su original **Roman Holiday**, es, para mucho observador extranjero, un famoso film de William Wyler;

4º) En ninguna de las exhibiciones se repartieron programas con un texto informativo, práctica que ha sido útil en otros Festivales, y que era imprescindible en los ciclos retrospectivos; tres folletos con excelencias de interpretación y texto (sobre Stroheim, clásicos, cine brasileño) fueron vendidos o repartidos hacia el fin del festival. Los programas llegaron a omitir el nombre del director; debieron informar sobre su carrera y aun valorar su estilo.

CULTURA. Es difícil averiguar quiénes pudieron haber cumplido en San Pablo la tarea de una información didáctica en los programas. Una revisión de la prensa obliga a comprobar que la crítica cinematográfica es escasa e irregular, y se compone mayormente de reseñas superficiales, afanosas de adjetivarlo todo; un vicio general del periodista brasileño es el de aceptar cualquier dato que recoge, sin verificarlo o relacionarlo con otros datos propios. En un diario, *O Estado de São Paulo*, la crítica cinematográfica se amplia hasta cubrir casi todos los estrenos, y pareció milagroso que alguien del diario estuviera presente en cada cine. Pero incluso en ese diario existe el otro extremo del cronista cinematográfico inútil: el erudito que se empeña en recitar a la menor provocación la carrera de Vincente Minnelli y Val Lewton, como si fueran creadores fundamentales, y que explica dónde actuó antes cada uno de los intérpretes secundarios de un film también secundario. Esa erudición lleva al desequilibrio y a la arbitrariedad: a enunciar que **Roman Holiday** es el mejor film de Wyler desde **Memphis Belle** (1945), a olvidarse de Audrey Hepburn en la lista de intérpretes femeninas de todo el Festival, a compararla con el galán Dean Stockwell, en un párrafo más bien enigmático. Los eruditos y los superficiales participan por igual de una pregonada admiración a algunas revistas cinematográficas extranjeras, pero no tienen para sí mismos la veneración del dato exacto y útil. En el Museo de Arte Moderno, donde abundan los films de cualquier época y cualquier procedencia, no hay una biblioteca cinematográfica pública.

Los textos de los programas, si están hábilmente hechos, deben impartir cultura al espectador común. Su omisión fue un daño grave e ignorado en un Festival riquísimo; en apariencia, los cinematografistas cultos de São Paulo se consagraron solamente a organizar las funciones retrospectivas, y no fueron utilizados para las funciones normales del Festival.

FILMS. Italia, Francia, Inglaterra, Portugal, Alemania, Austria, Suecia, Japón, Estados Unidos, México, Brasil, Venezuela y Argentina exhibieron films de largo metraje en el Festival, y otros países, como Canadá y Uruguay, agregaron también films de medio y corto metraje. El resultado, comprimido en quince días,

obstaculiza la debida percepción de lo importante y lo trivial, sin el ordenamiento de un fallo posterior; no hubo Jurado alguno, ni aun el extraoficial que la crítica cinematográfica suele formar en los festivales. La atracción de un posible mercado internacional, y un orgullo patriótico desvinculado de toda valoración cinematográfica, llevaron a presentar allí temibles melodramas como **Condenados** (España), **María Magdalena** (Argentina) y **La loca** (México), pero corresponde olvidarse de tan extenso inventario cuando se detallan los films de alguna importancia:

Italia. Pan, amor y fantasía (*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini), **Otros tiempos** (*Altri tempi*, Alessandro Blasetti), **El sol en los ojos** (*Il sole negli occhi*, Antonio Pietrangeli), y **Bellissima** (Luchino Visconti); el último film es de 1951, pero no ha ingresado a una amplia distribución fuera de Italia, y lleva camino de convertirse en una rara y valiosa pieza de museo.

Francia. El salario del miedo (*Le salaire de la peur*, H. G. Clouzot), que ya había sido premiada en Cannes 1953; **Beldades nocturnas** (*Les belles de nuit*, René Clair), ya estrenada en varios países; **El trigo joven** (*Le blé en herbe*) y **Le bon Dieu sans confession** (Autant-Lara), dos decadencias de un director; **Julietta** (Marc Allégret), **Los impostores** (*Le guérisseur*, Yves Ciampi), **Rue de l'Estrapade** (Jacques Becker), receta comercial de un director con más talento que su obra.

Suecia. Noche de circo (*Gycklarnas afton*, Ingmar Bergman), que la crítica destacó generalmente como el mejor film del Festival.

Estados Unidos. Julio César (*Julius Caesar*, Joseph L. Mankiewicz), transcripción apenas hábil de Shakespeare; **Shane** (George Stevens) un film del Oeste, a veces magistral; **La princesa que quería vivir** (*Roman Holiday*, William Wyler), comedia divertida de un director veterano; **Stalag 17** (Billy Wilder), intriga en un campo de concentración, con ocasional intensidad.

Inglaterra. La conquista del Everest (*The Conquest of Everest*, Tom Stobart), documental en color, menos intensa que su tema; **Nube de verano** (*Genevieve*, Henry Cornelius), comedia extravagante y amena.

Argentina. Días de odio (Leopoldo Torre Nilsson), indecisión entre el neorrealismo y el drama psicológico, más apreciable por su intención que por su resultado.

Entre varias docenas de films de corto metraje, debe destacarse la presencia de **Houen Zo!** (Holanda), un documental sobre la reconstrucción de postguerra; **Romance of Transportation** (Canadá), **Begone Dull Care** (Canadá, Norman McLaren), **The Tell-Tale Heart** (EUA, Ted Parmelee), cuatro dibujos de notable calidad. Abundaron los documentales sobre el carbón, el acero y los ríos que van a dar a la mar; casi todos ellos utilizan a poetas como locutores, siguiendo una tradición retórica que los franceses protagonizan con entusiasmo.

PERSONALIDADES. La prensa brasileña, y buena parte de la extranjera, recogió la sensación que en São Paulo provocaron las estrellas, especialmente, las americanas, custodiadas por el público durante veinte horas diarias. Este es sin embargo el éxito más efímero de las personalidades en los festivales y debe ponderarse la visión con que las autoridades complementaron esa atracción popular. En la sensacional delegación americana estuvieron ciertamente Errol Flynn, Edward G. Robinson, Walter Pidgeon, Joan Fontaine, Jeffrey Hunter y otros famosos dedicados a la firma de autógrafos, pero también estuvieron el director Mervyn Le Roy, el periodista Martin Quigley y el presidente de la MPAA, Eric Johnston. En otras delegaciones se mejoró aún ese planteo: si estaba la frívola periodista France Roche, también estaba el crítico André Bazin. La gente seria es la que establece contactos más valiosos y durables, la que conversa de cine con más fundamento que la sonrisa ocasional, la que hace su tarea y deja al lucimiento personal como una consideración secundaria. El Festival permitió conocer y apreciar a Caio Scheiby, a Paulo-Emilio Salles Gomes (Brasil), a Henri Langlois (Francia), a Ernest Lindgren (Inglaterra), que colaboraron con una labor de años en las exhibiciones retrospectivas, y a quienes sin embargo nadie pidió autógrafos. La presencia de Norman McLaren fue saludada en la función inaugural con un aplauso general, pero eso ocurrió sólo después de haberse exhibido su **Begone Dull Care.** La presencia de Stig Olin, actor y director sueco, fue ciertamente descuidada por público y prensa, pero su extensa conversación con un periodista uruguayo permitió a éste conocer con alguna prolijidad y detalle la personalidad de Ingmar Bergman, realizador sueco de primerísima fila, mal conocido o reconocido por América Latina.

El Festival cuidó la visita de Abel Gance con un esmero sólo superado por la atención que mereció Stroheim. En el Museo de Arte Moderno, donde la exposición de fotos y afiches de Stroheim significó todo un documento de su personalidad, se formó también una exposición de Abel Gance, con las fotos altivas y ligeramente extravagantes de treinta años atrás, las escenas de algunos de sus films (**Mater Dolorosa**, 1917, **La rueda**, 1922, **Napoleón**, 1926, **Lucrèce Borgia**, 1935, y otras) y los dibujos que fueron el prólogo a algunas de las escenografías. El mismo Gance, un anciano de apariencia muy afable y cordial, colaboró en el ordenamiento de esas curiosidades históricas, pero sólo en dos ocasiones suscitó la atención de la prensa. Una fue en su discusión pública con un periodista americano, donde Gance revalidó para Francia los méritos originales del CinemaScope, y otra fue en la exhibición de Napoleón, un film grandilocuente y clásico, en el que Gance había experimentado ya con una triple pantalla, procurando la simultaneidad y relación de tres líneas de su tema. Esta exhibición, a la que concurrió excepcionalmente Stroheim (presenció pocos films, y no conocía ese clásico), fue precedida de los discursos del caso sobre la personalidad de Gance; fue un trozo de historia y una lectura de testamento, aunque la herencia no era tan sensacional como Gance lo hubiera querido.

En la historia, en la calidad de sus films y en la riqueza de su personalidad, Stroheim representó el valor más firme de todo el Festival de San Pablo, y más de un observador extranjero podrá sintetizar en ese nombre su frenética experiencia brasileña.

Film, n.º 21, junio 1954.

Personalidad de Stroheim

HACÍA YA MÁS DE veinte años que von Stroheim se había alejado de la realización cinematográfica (desde **Walking Down Broadway**, 1932) cuando el Festival de San Pablo irrumpió en su homenaje, exhibiendo cinco de sus nueve films, y subrayando su calidad de creador antes que la calidad de intérprete en la que es mundialmente conocido. Para el mismo Stroheim, presente en el Festival, el hecho debió parecer una tardía vindicación pública de su obra, que hasta entonces había suscitado, primordialmente, la referencia de antologías y el elogio privado de sus discípulos; en el homenaje de San Pablo hablaron Alberto Cavalcanti, Ernest Lindgren, Emilio Salles-Gomes y otras personalidades, se editó un folleto especial con excelencias de texto y de presentación, y un público de cientos y aun miles de personas sobrepasó demoras y confusiones para admirar y aplaudir al creador. Entre tantos homenajes de un Festival, éste pudo ser uno más de los que se brindan a la fama, y fue sobrepasado en cantidad por los aplausos públicos a Walter Pidgeon y a Joan Fontaine, pero los aplausos a Stroheim tenían una raíz genuina que ningún otro visitante de San Pablo podía igualar. Su obra fue realmente descubierta allí por muchos aficionados y críticos, y suscitó en ellos las operaciones intelectuales que las estrellas no despiertan: la curiosidad por conocer más y mejor aquellos films, trasladarlos a otros países, compararlos con otros films, valorar su temática, su forma, su filosofía y su influencia.

Para el espectador de 1954, descubrir tardíamente **Codicia** (*Greed*), con la obsesión de que la obra es de 1923 y la distracción de que le parezca tanto más moderna, puede equivaler a lo que sentiría un devoto de la música si por primera vez tomara contacto con la obra de Beethoven, mucho después de asimilar la de Brahms y la de Prokofiev: la sensación de que aquello es no sólo un prólogo, un antecedente y una primera explicación, sino también una obra completa y magistral que por algún injustificable motivo quedó sumergida en el pasado. Para el espectador moderno, que omitió o quizás olvidó otro cine que el sonoro, esa sensación se produce también cuando tardíamente redescubre a Griffith, que fue anterior a Stroheim, o a los clásicos rusos y alemanes, que le fueron posteriores. Pero en ninguno de ambos casos reproduce aquel asombro, porque la plástica rusa o alemana de 1925, por ejemplo, es esencialmente distinta a la del cine actual, y no suscita su comparación; en la revisión de films de Griffith, por otra parte, existen muchos contactos con la forma narrativa actual, pero se siente el origen literario de sus temas, la retórica de sus ideas, y una afectación de mímica y conducta que fue normal en casi todo el cine mudo, y cuya exquisita refinación han ponderado los admiradores de **Pimpollos rotos** (1919), antecedente del romanticismo cinematográfico. En **Codicia** por el contrario, la afectación es excepcional, el diálogo suele ser conciso y ajustado, y las grandes líneas de la narración son de una claridad que no necesita explicaciones: una de sus virtudes esenciales es la de penetrar por camino tan directo hasta un territorio en el que la conducta y su motivación se acercan a lo irracional. La potencialidad sentimental y sexual de Trina (Zasu Pitts), frustrada inicialmente por la incomprensión espiritual y física de su marido (Gibson Gowland), se transfiere al dinero, y es un verdadero cariño por las monedas el motivo de su avaricia, con todas las derivaciones de miseria y crimen que luego

comporta. A esta transferencia, de raíz freudiana, se debe entre otras una escena central, más amplia en las fotos que en el film mismo: Zasu Pitts desnuda, cubierta sólo por su largo cabello, de pie junto a su cama, extiende en ésta las monedas de oro y se acuesta sobre y bajo ellas; el oro es su amante, y todo el melodrama de adulterio y muerte que sigue después tiene el oro por ángulo principal, sin que la figura del ex novio Marcus (Jean Hersholt) aparezca como una verdadera motivación de celos. Hay otros puntos de interés en el tema de **Codicia**, uno de los films más ricos, e inicialmente más extensos, de toda la historia del cine: la descripción de los ambientes pobres en que comienza la acción, el antecedente alcohólico y brutal de una generación anterior (un motivo y no un azar), la pasión descubierta y ejercida por gentes humildes y mediocres, la ceremonia de casamiento, que es toda una sátira a la pompa y a la gula, el tema central de la desviación de sentimientos hacia la avaricia, y después la progresión del conflicto, la discusión, el crimen, la fuga, la persecución, y la muerte de ambos rivales (Gowland y Hersholt) sobre el desierto tórrido y solitario, unidos por esposas en sus muñecas, con las monedas de oro extraviadas en la arena. Casi todo lo que el film posee ha sido comparado con algo posterior, y es inevitable preguntarse hasta donde **Codicia** ha sido una influencia sobre el neorrealismo italiano de 25 años después, o sobre el realismo americano, superficial y violento, de 1934-39, o sobre las sátiras de Lubitsch y René Clair, o sobre **El tesoro de la Sierra Madre** (John Huston, 1947), que no sólo le es idéntica en filosofía, con su oro que vuelve a la tierra, sino que le es particularmente fiel en algunas de sus escenas. Uno de sus críticos opinó que **Codicia** es "*el más grande de los films modernos*", y aunque hay una obvia ironía en llamar moderno a un film de 1923, el dictamen insinúa hasta dónde la obra era un adelanto a su época y un prólogo a lo mejor que el cine obtuvo después. Le hubiera sido ya bastante virtud el adelantarse en tema hacia conflictos de ambiente, de conducta y de valoración moral que no eran tocados por el cine de su época, pero sus virtudes de forma fueron decisivas: el enfoque realista, el simbolismo ocasional (un gato y dos pájaros como contrafiguras de los tres personajes), la narración directa y visual, casi nunca subordinada al diálogo, y hasta la innovación fotográfica: una toma de Zasu Pitts, en lo alto de la escalera, amonestando a su marido que baja, insinúa por su disposición plástica una relación dramática que William Wyler, entre otros, habría de utilizar muchos años después; la escena ha sido comparada a otra de **La loba** (*The Little Foxes*, 1942).

Stroheim había llegado a Hollywood en 1914, sin un dólar en el bolsillo, con una carrera de ejército y de aventura atrás, y un obligado contacto con la pobreza y la ambición. Cuando comenzó a trabajar como extra encontró el apoyo de D. W. Griffith, a quién no pidió ningún favor especial ("*por Ud., Mr. Griffith, trabajaré por un sandwich de jamón al día*") y junto a quien ascendió a consejero militar, director artístico y actor. Intervino así en diez y ocho films (entre ellos: **El nacimiento de una Nación**, **Old Heidelberg, Intolerancia, Corazones del mundo**), y aunque

desde 1919 no colaboró más con Griffith, mantuvo por éste una devoción que pocos han sobrepasado; su charla radial de diciembre 1948, en homenaje al maestro desaparecido, es ya un documento histórico sobre una época y una personalidad. En 1918 Stroheim conquistó, con una sola conversación audaz, la aprobación del productor Carl Laemmle para filmar, como director, argumentista e intérprete, un tema que habría de llamarse **Maridos ciegos**, que fue un éxito para la modesta empresa que entonces era Universal. Le siguió **La ganzúa del Diablo**, que fue, como la anterior, un enfoque adulto y malicioso de la relación social, sentimental y sexual de un matrimonio; los dos films suscitaron la fama del novel director, y ampliaron su ambición para el tercero. Con **Esposas imprudentes** (1922) Stroheim comenzó a practicar su afán de realismo para escenario, decoración, vestuario y conducta; llevó ese afán hasta la exactitud de medallas, inscripciones, espadas y otros objetos de aparición fugaz. También comenzó allí un proyecto ambicioso que habría de ser más tarde una causa de su fracaso: rodar un film largo, a exhibirse en dos funciones con un amplio intervalo, como más tarde se haría en teatro (***Strange Interlude*** de O'Neill, 1928), y aun en cine (**Lo que el viento se llevó**, 1939). Este proyecto fue resistido por la empresa Universal, y el jefe de estudios, Irving Thalberg, que años después habría de ser una figura importante, abrevió el film de tres horas a una y media. Otros cortes fueron introducidos más tarde por razones de orden moral, convirtiendo a un embajador americano en un comerciante americano y suprimiendo ceremonias diplomáticas de recepción. Aun con estos cortes, **Esposas imprudentes** fue un impacto sensacional, con su melodrama de adulterio, falsificación de moneda, corrupción en la aristocracia, simulación, violación y crimen; las acusaciones de morbosidad consiguieron para el film una propaganda sólo igualada por la que el propio estudio construía alrededor de su director. Se le ponderó y execró entonces como el realizador más caro del mundo, un genio de la extravagancia y del derroche, un maestro del lujo hollywoodense; sin embargo, Stroheim nunca acató las censuras y los elogios de esa personalidad artificial, en la que se sentía disminuido como artista, y quiso ser leal con su obra; los cortes a **Esposas imprudentes** habían provocado su indignación, y años después los siguió objetando. Con el tiempo, Jean Renoir habría de declarar que **Esposas imprudentes** le decidió a dedicarse al cine y no a la pintura, y el elogio de las antologías habría de moderar la indignación de Stroheim por sus conflictos de 1922. Pero en aquel mismo momento, la firmeza del realizador, diversamente rotulada como honestidad artística y como terca arrogancia, le llevó a encarar su cuarto film, **Los amores de un príncipe**, con planes tan ambiciosos de autenticidad escenográfica y duración prolongada como los que habían provocado su conflicto con la empresa Universal. El film estaba inconcluso cuando Thalberg despidió a Stroheim, y colocó a un nuevo director, Rupert Julian, a cargo de terminar lo que otro había pensado hasta el detalle. Conocida en 1954, por ojos no habituados aún a la riqueza minuciosa que Stroheim lucía en sus films, **Esposas imprudentes** muestra las señas inequívocas de aquellas batallas: la falta de ilación, el brillo ocasional, el desnivel de importancia con que son tratados algunos sectores de los temas. En **Los amores de un príncipe**, más gravemente, el tema está tratado con una ingenuidad y simpleza que nunca fueron de Stroheim; los amores de un militar aristocrático y una joven humilde debían ser pretexto de sátira y de observación psicológica, y no mera anécdota sentimental. Sólo dos o tres escenas insinúan el estilo del creador; el resto insinúa a un suplente.

Separado de Universal, pero con una fama de genialidad y extravagancia, Stroheim fue llamado por la Goldwyn Company para filmar lo que quisiera, con plenos poderes para elegir obra e intérpretes. Esta fue la oportunidad de su vida. Eligió filmar ***McTeague***, una novela de Frank Norris que leía en 1914, a intervalos de la filmación con Griffith, y que había sido su ambición de años; se había quejado ya de la falta de realismo en el cine americano, y quería conseguir lo que Dickens, Maupassant y Zola habían obtenido en la novela. Eligió intérpretes casi desconocidos para su film, incluyendo a Gibson Gowland, a cuyo escepticismo había prometido en 1914 darle ese papel; no construyó un solo escenario artificial, y rodó toda la obra en edificios reales de San Francisco y en el desierto llamado Valle de la Muerte, donde se ubicaba ya la parte final de la novela. Para este plan, que habría de llamarse **Codicia**, obtuvo la aprobación de los estudios Goldwyn, pero en un punto no contó con su entusiasmo: pese a su experiencia anterior, Stroheim quería construir un film extenso, con un intervalo, aduciendo que toda reducción implicaba una traición a la novela de origen. Sin embargo pudo filmar de acuerdo a su idea, y tenía 42 rollos (casi siete horas de proyección) la obra terminada, cuando la Goldwyn Company se convirtió en Metro-Goldwyn-Mayer, bajo la dirección de Louis B. Mayer, que nunca amó el realismo, y de Irving Thalberg, que nunca amó a Stroheim. Bajo ellos, el realizador comenzó su más famoso conflicto. Abrevió los 42 rollos hasta 24, y consideró imposible reducir más; envió el film a su amigo el director Rex Ingram, y este redujo el conjunto a 18 rollos (tres horas de proyección), y lo devolvió comunicando que si Stroheim cortaba algo más, no le hablaría de nuevo en su vida. La empresa insistió en reducir el film a diez rollos, y lo entregó a un profesional del montaje, un hombre que, según von Stroheim, "***ganaba treinta dólares por semana, nunca había leído la novela ni el libreto, y no tenía en la cabeza otra cosa que el sombrero. Arruinó toda mi obra de dos años***". Entre los fragmentos eliminados figuran los antecedentes familiares de McTeague, todas las escenas de Cesare Gravina, que había sido traído de la Argentina especialmente, y dos temas secundarios que se entrelazaban con el principal; la mutilación de escenas intermedias provoca brusquedades de narración, y apresura indebidamente la progresión del drama, para cuyo detallado apunte psicológico era necesaria cierta lentitud. El costo del film era inferior al medio millón de dólares, pero MGM lo consideró siempre como una pérdida total. Su producido en prestigio es superior, sin embargo, a cualquier otro film del director o de la empresa; en dos encuestas de 1952, **Codicia** figura entre los diez mejores films del mundo, según la separada opinión mundial de directores y de críticos. Las mutilaciones han provocado además un problema peculiar: en la opinión de un crítico inglés, si el concentrado realismo de 100 minutos se dispersara en un film más extenso, el conjunto perdería su intensidad, y si se mantuviera durante más de dos horas, sería quizás insoportable para cualquier espectador, fuera o no una obra maestra.

Codicia es por su tema una obra única en la carrera de Stroheim, dedicado antes y después a militares, aristócratas, príncipes europeos, y ambientes de lujo sobre los que ejerció una abundante sátira. Su inmediato fracaso comercial, y un contrato que

le ataba a Metro-Goldwyn-Mayer, le llevaron a aceptar una opereta, **La viuda alegre** (1925) como su próximo tema, y a aceptar, contra su intención, la presencia de dos estrellas, John Gilbert y Mae Murray; con ésta mantuvo un sonado conflicto. El costo fue 500.000 dólares, y el éxito comercial fue amplísimo, pero el realizador y sus críticos más informados han puntualizado que las verdaderas virtudes del film, su sátira, sus sobreentendidos sexuales, sus toques de sadismo y de perversión, no fueron vistos por los censores (que eliminaron algunos desnudos, una orgía, una muerte) y tampoco por el público común. La empresa filmó posteriormente dos nuevas versiones de **La viuda alegre**, con Jeanette MacDonald y con Lana Turner (1934, 1952) y en apariencia se niega a mostrar la versión original, que no figura en cinematecas ni integra las exhibiciones retrospectivas de Stroheim.

Después de sus éxitos de crítica y de público, Stroheim podía elegir libremente sus próximas tareas, y cuando acordó con un productor independiente, P. A. Powers, la filmación de **La marcha nupcial** (1926-27), sobre un tema propio, quiso atender las exigencias del público tanto como las suyas propias. Haría un cuento de amor contrariado por el dinero, y mientras por un lado mostraba una dedicación exquisita al cine romántico, por otro introduciría elementos de sátira hacia la decadencia de la corte austriaca de pre-guerra. Es característico del realizador que también aquí proyectara un film doble, con un intervalo; la segunda parte, titulada **Luna de miel**, daría una curiosa derivación a la anécdota. Pero fue también característico y fatal que este plan se frustrara; el film era producido en forma independiente, pero su distribución debió hacerla Paramount, y la empresa se negó a aceptar el plan completo. Sólo distribuyó la primera mitad, debidamente mutilada, y entrego la segunda a otro director, para rehacer con ese material un film distinto. Bajo el título **La marcha nupcial**, la primera mitad es una sorpresa insólita para el espectador que pocos días antes haya visto **Codicia**, y aun **Esposas imprudentes**, con la que mantiene más puntos de contacto. Un director realista se transforma allí en un romántico del amor incumplido, con un cortejo silencioso y mímico en una de sus primeras escenas, y dos efusiones líricas posteriores, con besamanos y pimpollos en flor; la sobriedad y delicadeza de ese idilio entre un aristócrata y una muchacha humilde (el mismo Stroheim y Fay Wray) no impide al director ser un observador satírico de la aristocracia, ni pierde en carga de violencia para describir un intento de violación, intencionadamente ubicado entre las reses sangrantes de una carnicería (en 1948 Giuseppe de Santis registró una escena similar al final de **Arroz amargo**). En un sentido, por la combinación de líneas distintas para su tema, **La marcha nupcial** es la obra más completa de Stroheim; sin la profundidad de **Codicia**, y con la depurada artesanía de una mayor experiencia, es también la más rica de lenguaje cinematográfico, la más abundante de intención en sus detalles.

El resto de la carrera de Stroheim como director es más interesante para la anécdota que para el espectáculo. La filmación de **La reina Kelly** (1929), planeada también como una obra doble, fue interrumpida por el triunfo del cine sonoro, y aunque Gloria Swanson (que lo producía e interpretaba) editó posteriormente una versión harto imperfecta del celuloide filmado, la alternativa era la más radical de abandonar el plan o recomenzarlo íntegramente. Exhibido en su inconclusa versión, con una interrupción súbita en medio de una escena, el film luce algún rasgo

de Stroheim: la reina que vaga desnuda por su palacio, con un gato en brazos, o el romance apuntado en un desfile militar que se cruza con colegialas. A principios del cine sonoro Stroheim se redujo a ser el intérprete de otros, incluyendo una actuación, más famosa que excelente, en un melodrama con adiciones musicales, de penosa estructura narrativa, titulado **El gran Gabbo** (1929). Después fue director, por última vez, en **Walking Down Broadway** (1932), que Fox Films no quiso distribuir, a la que alguien modificó, cortó y agregó hasta convertir en una obra olvidable, que los catálogos llaman **Hello Sister!**, y en la que nadie ha encontrado la dosis de morbosidad y de observación psicológica que Stroheim había puesto en su argumento (de la versión original un directivo de Fox dijo que era adecuada "*para exhibirla en una convención de psiquiatras, y solamente allí*"). Es característico que la última obra de Stroheim haya sufrido no ya la mutilación sino la transformación total en una mediocridad a la que él se declara orgullosamente ajeno.

Stroheim no hizo ninguna fortuna como director, ni siquiera cuando sus films tuvieron éxito público. En los últimos veinte años la necesidad económica lo llevó a colaborar como argumentista, como consejero militar y principalmente como intérprete en cerca de cuarenta films, con una gran mayoría de intrigas sobre espionaje; entre ellos, diversamente filmados en Hollywood, Francia e Inglaterra, hay algunos tan secundarios que sólo una urgente necesidad de trabajo pudo hacerlos admisibles para quien había sido un exigente creador. Su labor de creación es en ellos casi nula, aunque debe recordarse que en **Mosqueteros del aire** (George Archainbaud, 1932) von Stroheim interpretaba a un director cinematográfico enloquecido por el realismo, y que en **El ocaso de una vida** (Billy Wilder, 1949) interpretaba a un ex director cinematográfico, formulando ahora con humor una parodia de su pasada carrera, e incluyendo el recuerdo de un film en que había dirigido a la propia Gloria Swanson. Incluso como argumentista, retocado y secundario, Stroheim pasó inadvertido en los estudios de MGM (1936-37), y recién en **La gran ilusión** (1937) aportó a Jean Renoir la asesoría militar, la creación de algunas escenas, la redacción de algunos diálogos, y la ampliación de su propio personaje. En estos veinte años Stroheim parece haberse propuesto su propia perduración en el cine, no ciertamente como un mérito renovable en cada film, ni mucho menos como el genio cinematográfico y centro de controversias de su época fecunda, sino como una personalidad que suscita el recuerdo y la admiración de los de su edad, y la investigación y el estudio de quienes llegaron mucho después que él. Los conflictos de Orson Welles con Hollywood (1942) y aun los de Chaplin con el gobierno americano (1952) debieron ser pretexto para ese recuerdo de muchos, y para su propia y callada reflexión irónica; en la inevitable comparación, Stroheim no quisiera que nadie lo creyera muerto o totalmente olvidado, y mantiene el afán de seguir en el cine, y dirigir algo alguna vez. Es improbable que este extremo se produzca en Europa, porque todo proyecto de Stroheim, y todo su estilo de trabajo, supone la construcción de escenarios y de vestuarios, la libre disposición de tiempo y de dinero, en una escala que ninguna producción modesta podría pagar; en Hollywood, empero, y aunque su nombre propio no fuera maldecido por los recuerdos de conflictos, Stroheim tendría junto a la riqueza el ojo vigilante de un productor que sólo invierte en lujo cuando el resultado es harto

seguro. La reanudación de su carrera ha sido así, año a año, un sueño postergado que alguna vez se confía a los amigos y al periodista ocasional, y la verdadera personalidad de Stroheim es, a todo efecto público, la del creador de ayer, antes que la del intérprete, el pensador o el soñador de hoy. En 1929, cuando se había cumplido ya la etapa esencial de su carrera, el crítico Paul Rotha culpó a Stroheim de su fracaso, porque si no sabía adecuarse a la síntesis de expresión y a los recursos de un montaje que generalmente descuidaba, su talento no era apto para el cine y debía fracasar en él; "*como genio cinematográfico es insufrible*", agregó. Pero el fracaso confiere también alguna autoridad, con o sin el logro de **Codicia** y de **La marcha nupcial**; aunque alguien muere en la demanda, se han abierto caminos al experimento, se han impugnado algunas fórmulas viejas, se ha dado una pista para otras nuevas. En su estudio del realizador (*Sight and Sound*, abril / junio 1953), Gavin Lambert termina diciendo: "*Así ocurre habitualmente con quienes hacen revoluciones. Consiguen el poder y son súbitamente privados de él, pero cuando se han ido, muchas cosas son diferentes y un parte de ellos permanece*".

Como Griffith, Chaplin, Eisenstein y Orson Welles, en cierto modo arrogantes y en cierto modo humillados, una parte de Stroheim permanece, más allá de su persona: las historias del cine ponderan su nombre, los ensayistas encuentran la influencia que ha ejercido, y los nuevos aficionados redescubren su obra. Los archivos cinematográficos de París, Londres, New York y Praga han conseguido copias de sus viejos films y procuran su difusión por el mundo, apenas comenzada aún; a esa altura, San Pablo hizo un Festival y descubrió a Stroheim.

Entrevista

Erich von Stroheim recibió a los periodistas uruguayos en un cuarto de hotel desprovisto de la abundancia decorativa que solía aparecer en sus viejos films; quince días de San Pablo no le habían permitido acostumbrarse al nuevo ambiente, y sus protestas contra el clima hacían explicable su incomodidad para instalarse, decorarse y proponerse un descanso real. Su primera conversación sobre el calor le llevó velozmente a recordar los tiempos heroicos de **Codicia**, cuando fue con su equipo de cuarenta personas a filmar en el Valle de la Muerte: "*trabajamos con 142 grados Fahrenheit a la sombra, y no había sombra*". Pero refrenó de pronto la tendencia a hablar de sí mismo, y dejó que los periodistas le atacaran con una suerte de cuestionario convenido de antemano; en dos horas la conversación agregó muchos temas a esas preguntas, y varias quedaron sin plantearse, desviadas, referidas a otras, o meramente omitidas. La charla subrayó empero que él era el verdadero tema, que sus films fueron el material más importante de todo el riquísimo Festival de San Pablo, y que su condición de mártir de Hollywood, con seis films mutilados o inconclusos, harían ya de él un personaje célebre, aunque la obra misma no fuera de antología. Sin declararlo expresamente, preguntas y respuestas partieron de esa importancia como de un valor entendido, y cuando se escapó de opinar sobre el neorrealismo italiano, declarando "*el neorrealismo lo inventé yo hace 30 años*", nadie se animó a señalarle que esa no era la pregunta. Tampoco quiso opinar sobre Hollywood ("*no lo piso desde 1949*") y aunque no se arriesgó a maldecir todo el régimen de producción contra el que había luchado, fue evidente que no tenía mucho cariño por otros realizadores cinematográficos que los artistas mismos.

Pero no fue tan vanidoso o tan inhábil como para elogiarse delante de seis cronistas que tomaban apuntes. Tuvo muchas reticencias antes de declarar en qué otros realizadores creía haber influido (Jean Renoir, H. G. Clouzot, Jacques Becker), limitó esa lista a quienes habían reconocido expresamente tal influencia, y negó con firmeza algunas conjeturas que a los periodistas parecían claras: la vinculación de **Codicia** con algunas tomas de Wyler en **La loba**, y especialmente de Huston en **El tesoro de la Sierra Madre**. Donde dos films manejan temas similares, declaró, no es extraño que la cámara tome también elementos parecidos, y no le asombra, por ejemplo, que muchos films ubicados en los Alpes se parezcan fotográficamente a su **Maridos ciegos**; por otra parte, si el oro se dispersa al final de una obra sobre algunos codiciosos, hay en ello una suerte de justicia cósmica, y más de un artista puede verlo así, empezando por los autores de los libros (Frank Norris, Bruno Traven) y siguiendo por sus realizadores cinematográficos (él mismo, Huston). La velocidad de la conversación no permitió a esta altura elucidar correctamente el problema de imitaciones e influencias, y la anotación inmediata fue la de que los finales de Stroheim son pesimistas o trágicos, lo que llevó a preguntarle si había en ello una consistente actitud filosófica o aun religiosa. La primera y característica respuesta de Stroheim fue la de que quiso rebelarse contra la tradición de final feliz que existía y existe en Hollywood, pero en su primer film (**Maridos ciegos**) estuvo obligado a hacer morir, inmerecidamente, al oficial austriaco y presunto seductor que él mismo interpretaba, porque el sentimiento antiprusiano de la época no le hubiera permitido otro camino (el propio nombre del realizador se había divulgado entonces, disimuladamente, como "Eric Strome"). La muerte del mujeriego Karamzin, en **Esposas imprudentes** fue también un acto de justicia sobre un villano y un seductor; **Codicia** no podía terminar de otra manera que con la muerte trágica de sus tres personajes, diversamente encanallecidos; **La viuda alegre** era una opereta que terminaba con felicidad, y había lógica en ello. Más sutil y retorcido era el final previsto para **La marcha nupcial**, donde el aristócrata Nikki, tras despreciar el amor para casarse por dinero (fin de la primera parte), ve morir a su mujer justamente cuando comienza a quererla (fin de la segunda parte, nunca distribuida). Es "*el fútbol del destino*", comentó.

Sobre su propio aprendizaje dijo poco más de lo que los libros ya cuentan, y no mencionó a otro realizador anterior que D. W. Griffith, de quien fuera asistente y amigo desde 1914, y por quien manifestó durante cuarenta años una completa devoción. El resto de su aprendizaje fue la vida misma, afirmó: más que éste o aquel autor, influyó en él su pobreza, su conocimiento de todas las bajezas morales y sociales, y así la prostitución, el comercio de drogas y el alcohol fueron de alguna manera sus maestros, como complemento a la aristocracia austriaca y a la carrera militar en las que comenzó su vida. Todo relato que leyó en su juventud pudo haberle influido de alguna manera, pero en esos relatos y en el teatro clásico y en los primeros films que vio, durante las primerísimas etapas de la industria, encontró siempre la misma ausencia de realismo, el mismo artificio de conducta que después quiso evitar; una de las consecuencias de esta rebelión, aparte la perspectiva trágica de sus temas propios, es la minuciosidad y fidelidad con que siempre quiso reconstruir ambientes, sin escenarios de cartón y sin conformarse con sustitutos de la cosa real. Le hubiera sido fácil a Stroheim declarar en la entrevista que Zola, o Balzac o

Dostoievski habían guiado un enfoque sociológico o moral, y pareció característico que omitiera deliberadamente esas obvias menciones. El único libro que reconoció como modelo fue una antología de Edgar Lee Masters de donde extrajo algunos personajes mórbidos, pero sólo citó al de Zasu Pitts en **Walking Down Broadway** (1932), último de sus films propios, que la empresa Fox nunca quiso estrenar.

Stroheim no quisiera dar una razón teórica para su estilo cinematográfico, y nunca se animaría a señalar por escrito los principios estéticos de su obra, como Eisenstein lo ha hecho con la suya propia. La única teoría, sostuvo, fue la de ser continuamente auténtico, y citó en el caso que su manejo de multitudes, en una escena de **Codicia**, consistió simplemente en indicar a todos los extras que debían actuar naturalmente, como verdaderos transeúntes que ven pasar y detenerse una ambulancia; cuando después le elogiaron la composición plástica de esos grupos no pudo evitar una sonrisa sorprendida, y treinta años después pudo recordar la anécdota como un modelo de los hábitos de generalización padecidos por tantos críticos y teóricos del cine. Ahora mismo, si pudiera dirigir otro film, aceptaría con gusto esa empresa, y mantendría la misma perspectiva realista; "***la vida no ha cambiado***", declaró, y la única renovación sería la de sus temas, donde probablemente no habría ya oficiales nobles enamorados de muchachas modestas. Fue recién a esa altura que manifestó algún escepticismo sobre los productores cinematográficos, que no le permitirían reanudar, a los 69 años, su carrera de realizador; su último libro, ***Les feus de St. Jean***, cuya filmación previó alguna vez, pareció "***demasiado sombrío a los italianos, demasiado macabro a los austriacos***", y le es evidentemente difícil seguir preparando libretos y sinopsis a productores que no le permitirían libertad de acción. Su identidad de creador fue, hacia el final de la entrevista, un recuerdo en el que debió insistir. Anotó con alguna molestia que su fama como ex director y actual intérprete ha hecho subestimar a la crítica una debida consideración de sus novelas (***Paprika***, 1935; ***Feus de St. Jean***, 1951), e incluyó entre sus creaciones, legítimamente, las excelencias de interpretación que extrajo a quienes eran actores desconocidos (Gibson Gowland, Jean Hersholt, Zasu Pitts, Dale Fuller, entre muchos). Invitado a elegir sus papeles preferidos como actor, eligió por otra parte al von Rauffenstein de **La gran ilusión**, creado por él mismo como co-libretista. A esa altura suspendió súbitamente la reunión; había hablado en francés e inglés, durante dos horas, a seis periodistas uruguayos demasiado inquisitivos, y su esposa Denise Vernac, que parece entenderlo en la mitad de un gesto, recordó otros compromisos inmediatos.

Film, n.° 21, junio 1954.

Títulos citados (Todos dirigidos por Erich von Stroheim, salvo donde se indica).
Amores de un príncipe, Los (*Merry-Go-Round*, EUA-1923) dir. EVS (sin figurar) y Rupert Julian; **Arroz amargo** (*Riso amaro*, Italia-1949) dir. Giuseppe de Santis; **Codicia** (*Greed*, EUA-1923/25); **Corazones del mundo** (*Hearts of the World*, EUA-1918) dir. D. W. Griffith; **Esposas imprudentes** (*Foolish Wives*, EUA-1922); **Ganzúa del diablo, La** (*The Devil's Passkey*, EUA-1920); **Gran Gabbo, El** (*The Great Gabbo*, EUA-1929) dir. James Cruze; **Gran ilusión, La** (*La grande illusion*, Francia-1937) dir. Jean Renoir; **Hello Sister!** (EUA-1933) dir. Alfred Werker; **Intolerancia** (*Intolerance*, EUA-1916); **Loba, La** (*The Little Foxes*, EUA-1941) dir. William Wyler; **Luna de miel** (*The Honeymoon*, EUA-1928); **Marcha nupcial, La** (*The Wedding March*, EUA-1928); **Maridos ciegos** (*Blind Husbands*, EUA-1919); **Mosqueteros del aire** (*The Lost Squadron*, EUA-1932) dir. George Archainbaud; **Nacimiento de una Nación, El** (*The Birth of a Nation*, EUA-1915) dir. D. W. Griffith; **Ocaso de una vida, El** (*Sunset Boulevard*, EUA-1950) dir. Billy Wilder; **Old Heidelberg** (EUA-1915) dir. John Emerson; **Pimpollos rotos** (*Broken Blossoms*, EUA-1919) dir. D. W. Griffith; **Reina Kelly, La** (*Queen Kelly*, EUA-1929); **Tesoro de la Sierra Madre, El** (*The Treasure of the Sierra Madre*, EUA-1947) dir. John Huston; **Viuda alegre, La** (*The Merry Widow*, EUA-1925); **Walking Down Broadway** (v. **Hello Sister!**) (EUA-1933).

Punta del Este 1955

COSTÓ MUCHO TRABAJO formalizar con los productores cinematográficos internacionales la realización de un tercer festival en Punta del Este, pero con algunas concesiones se consiguió esa aprobación. En un momento en que los festivales se reproducen en todo el mundo, con los consiguientes disturbios para el mecanismo de distribución comercial, los productores habrían querido evitar un nuevo certamen en el Uruguay, tras los de 1951 y 1952, pero finalmente transaron en que este festival se llamara sudamericano y tuviera acento continental, quizás exótico. El primer premio se llamaría Gran premio Sudamérica 1955, tanto en corto como en largo metraje; el jurado debía estar integrado por personalidades del continente, y su elección del mejor film aparecía reglamentariamente condicionada a que esa obra se acordara "***al gusto sudamericano***", un concepto vago y abstracto que ocasionó mucha controversia. Puede verse una concesión adicional en el hecho de que el Reglamento estipulara también la elección del mejor film presentado por cada país; la intención evidente era la de dar un premio consuelo a toda industria que se sacrificara al intervenir en el Festival.

La alternativa a estas condiciones hubiera sido quizás la de no realizar festival alguno, pero en toda apariencia había en el Uruguay fuertes interesados en el certamen, y las condiciones no se creyeron prohibitivas. Tampoco se creyó prohibitivo el escaso aporte económico del Estado, que otorgó $ 350.000 por todo concepto (contribuciones anteriores: $ 500.000 a $ 600.000), nombró un Comité autónomo, e hizo responsable a sus miembros de todo déficit que se produjera. Pero entre la intervención oficial y los artículos del Reglamento se disipó la esperanza de que el Festival fuera un gran acontecimiento, mientras todo retaceo al certamen era bienvenido, asimismo, por gran parte de la opinión pública uruguaya, que ha juzgado a los Festivales como contrarios al interés nacional. La demora insólita en nombrar al Comité derivó en que éste improvisara soluciones a algunos problemas; también se demoraron las invitaciones al exterior, sus respuestas, las nóminas de films inscriptos, su publicidad, su ingreso al país, y su programación. La economía fue el principio rector del Comité, y así no se contó con films japoneses, porque

se había limitado a dos miembros el total de su delegación (total de EE.UU.: 35 invitados) y porque no se les abonaba sino una parte de sus pasajes. El espejismo del gusto sudamericano, mal conocido y seguramente subestimado en el exterior, derivó en que las selecciones de films incluyeran títulos abiertamente comerciales, inadecuados para la competencia de calidades que debe ser un Festival; sólo con un criterio de feria o de muestra puede entenderse la inscripción de **Casa Ricordi** (Italia, Carmine Gallone), **J'avais sept filles** (Francia, Jean Boyer), **Un caballero andaluz** (España, Luis Lucía), **Der Zigeunerbaron** (Alemania, Arthur Maria Rabenalt), **Lo que le pasó a Reynoso** (Argentina, Leopoldo Torres Ríos). Con un rigor ponderable, el Comité había nombrado sin embargo un Jurado íntegramente compuesto por críticos cinematográficos, y este cuerpo debió enjuiciar a un bajo nivel cinematográfico oficial. La consecuencia fue explosiva. El Gran Premio Sudamérica fue declarado desierto para films de largo y de corto metraje, y los premios nacionales fueron restringidos a cinco títulos de Francia, Inglaterra, Suecia, EE.UU., y México. El Jurado no otorgó premio alguno a films de Italia, España, Argentina, Brasil, Finlandia, Alemania y Cuba, entendiendo que no debía elegir lo menos malo de cada selección, y que donde todos los films de un país eran mediocres, la consagración de bajos valores es una fuente de equívocos que debe ser evitada por críticos cinematográficos exigentes. Esta audaz actitud, ajustada a una severa valoración de los títulos en concurso, causó el asombro y la protesta. La delegación francesa, que visiblemente confiaba en obtener el Gran Premio con **Le Rouge et le Noir**, formuló un desagrado en diversas explosiones verbales; el Comité Ejecutivo, que hubiera querido un premio para cada país, procuró evitar el conflicto internacional, declarando en acto público que el fallo quizás no se ajustara, ***prima facie***, al famoso Reglamento. Los comentarios posteriores de la prensa, las declaraciones colectivas e individuales de los jurados, y la variada opinión de cinematografistas y autoridades, prometieron una fama inmortal para los premios desiertos, y los pronósticos se dividieron en dos corrientes de opinión. La primera corriente asegura que no habrá más festivales en Punta del Este, después de semejante escándalo; la segunda, muy optimista, asegura que este ejemplo de exigencia podrá mejorar en el futuro la calidad de las selecciones oficiales en otros certámenes del continente. Se ha anunciado ya que con similares bases reglamentarias se proyecta para noviembre de 1955 el Festival de Buenos Aires, y la experiencia de Punta del Este será allí aprovechada en algún sentido: quizás haya mejores films, quizás haya retoques al Reglamento, quizás haya jurados que se comprometan a ser menos exigentes. Un punto de especulación, curiosamente insistido en las manifestaciones verbales, es que el nivel de la crítica cinematográfica uruguaya fue uno de los factores que impulsaron la severidad del Jurado, que no quiso premiar lo que la prensa había objetado con rigor o aplaudido con tibieza. Ciertamente, nunca la prensa uruguaya había atendido con tanto celo crítico a un Festival cinematográfico de Punta del Este.

La premura, la improvisación y la economía provocaron que fuera muy bajo el nivel de todo lo oficial del certamen, y puede verse un síntoma en la escasez de celebridades que concurrieron. Entre unos sesenta nombres de las delegaciones, la fama sólo ingresó con Silvana Pampanini (Italia), Walter Pidgeon (EE.UU.), Jean-Claude Pascal y Marina Vlady (Francia). Menos famosas pero

más valiosas fueron otras personalidades, como Carlos Fernández Cuenca y Luis García Berlanga (España), Mercedes McCambridge (EE.UU.), Tom Payne (Brasil), que tienen talento en lugar de figura. Lo extraoficial, tolerado pero no imaginado por el Comité Organizador, salvó ampliamente el nivel definitivo del Festival, aunque sus dos capítulos eran rigurosamente ajenos al Jurado, a su fallo y a su inusitado escándalo. Uno de esos capítulos fue compuesto por la inclusión, a veces sorpresiva, de films fuera de concurso, como **Romeo and Juliet** (Castellani), **On the Waterfront** (Kazan), **Le défroqué** (Leo Joannon), **L'affaire Maurizius** (Duvivier), **Sinhá Moça** (Payne), **Det stora äventyret** (Sucksdorff); en ese grupo es especialmente destacable la inclusión de **Little Fugitive** (Ashley, Engel y Orkin), un film experimental y admirable, emotivo y humorístico, que por su carencia de estrellas y su estilo amateur compone, estrictamente, la clase de obra de arte que un Festival debe señalar ante la opinión pública. Fue con la riqueza de este material fuera de concurso que se nutrió el Fallo de la Crítica, formulado por integrantes de la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay, tomando en consideración casi todo film presentado en Punta del Este, independientemente de inscripciones y reglamentos.

El segundo capítulo de actividades extraoficiales fue cumplida en el Festival por la Cinemateca Uruguaya, con un ciclo de cine retrospectivo en el que figuraron obras de Méliès, Segundo de Chomón, Gastón Velle, René Clair, Abel Gance, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Ivan Mosjoukine, y hasta un clásico desconocido en el país, como **L'âge d'or** de Luis Buñuel (1931). Las ocho funciones de este ciclo congregaron un interés inesperado por parte de delegaciones, público y crítica, y aportaron una vinculación entre cine y cultura que en otros aspectos del Festival había sido descuidada. El material de ese ciclo procedía parcialmente de las Cinematecas de Francia, Argentina y Brasil, y su organización acompañó asimismo a un Congreso de cinematecas sudamericanas.

Es difícil prever en qué medida el III Festival de Punta del Este significará una experiencia para otros certámenes similares. El país y sus gobernantes no han aprendido la lección de 1951 y 1952, que enseñaba a trabajar con tiempo y a evitar la improvisación; el Comité de 1955 desechó incluso la lección anterior sobre la conveniencia de que los programas incluyan un texto informativo sobre cada film en exhibición. Entre errores e improvisaciones quizás se haya sacado algo en limpio: la importancia de hacer ciclos de cine retrospectivo, la imprudencia de hacer programaciones con el material que no llegó al país, y de hacer Reglamentos que nadie puede cumplir. Cada vez que en el Uruguay se organiza un certamen similar, las autoridades fingen que sobre Festivales no hay anda escrito.

Films en concurso

ALEMANIA. **Der Zigeunerbaron**, de Arthur Maria Rabenalt; **Geständnis unter vier Augen**, de André Michel; **Feuerwerk** (Fuegos artificiales), de Kurt Hoffmann.

ARGENTINA. **Mercado de abasto**, de Lucas Demare; **Lo que le pasó a Reynoso**, de Leopoldo Torres Ríos.

BRASIL. **Floradas na Serra**, de Luciano Salce;

CUBA. **La rosa blanca**, de Emilio Fernández.

ESPAÑA. **Murió hace quince años**, de Rafael Gil; **Un caballero andaluz**, de Luis Lucia.
ESTADOS UNIDOS. **Sabrina**, de Billy Wilder; **The Living Desert**, de Walt Disney **The Caine Mutiny**, de Edward Dmytryk.
FINLANDIA. **Niskavuoren Aarne**, de Edvin Laine.
FRANCIA. **Le Rouge et le Noir**, de Claude Autant-Lara; **J'avais sept filles**, de Jean Boyer; **Ali Baba et les quarante voleurs**, de Jacques Becker.
INGLATERRA. **They Who Dare**, de Lewis Milestone; **Hobson's Choice**, de David Lean.
ITALIA. **Pane, amore e gelosia**, de Luigi Comencini; **Ulisse**, de Mario Camerini; **Casa Ricordi,** de Carmine Gallone.
MÉXICO. **Robinson Crusoe**, de Luis Buñuel; **Sombra verde**, de Roberto Gavaldón.
SUECIA. **En lektion i kärlek** de Ingmar Bergman; **Salka Valka**, de Arne Mattsson.

Fuera de concurso
Mädchenjahre einer Königin, de Ernst Marischka; **Das Bekenntnis der Ina Kahr**, de G. W. Pabst; **Sinhá Moça** de Tom Payne; **Crimen imposible**, de César Fernández Ardavin; **Riot in Cell Block 11** de Don Siegel; **Little Fugitive** de Ray Ashley, Morris Engel y Ruth Orkin; **On the Waterfront** de Elia Kazan; **L'affaire Maurizius** de Julien Duvivier; **Le Défroqué** de Léo Joannon; **Touchez pas au grisbi** de Jacques Becker; **Les amants de Tage** de Henri Verneuil; **Romeo and Juliet** (Inglaterra-Italia), de Renato Castellani; **Sesto Continente** de Folco Quilici; **Orient Express** de Carlo Ludovico Bragaglia; **Det stora äventyret** (Suecia), de Arne Sucksdorff.

Film, n.º 22, marzo 1955.

Apéndices

El negro en el cine

La primera publicación personal de H.A.T. fue un folleto titulado El negro en el cine, escrito en colaboración con Hugo Alfaro en 1951. El tema quedó desactualizado rápidamente, pero corresponde señalar que en ese momento eran excepcionales los trabajos sobre la representación cinematográfica de las minorías, por lo que la sola idea de la publicación tuvo un cierto carácter pionero. Se hicieron unos pocos ejemplares, reproducidos a mimeógrafo. Se reproduce a continuación en su integridad, de manera fascimilar.

EL NEGRO EN EL CINE

Trabajo preparado por H.ALSINA THEVENET y HUGO R. ALFARO para la Exposición de-Arte y Folklore Negro, auspiciada por - C.I.A.P.E.N. y Asociación Cultural Uruguay.

ARTE BELLA, Diciembre de 1951.

---------oOo---------

NOTA PREVIA

El escritor inglés Peter Noble, crítico de cine, de teatro y de ballet, co-fundador del Negro Repertory Theatre, y estudioso de los problemas creados por la intolerancia racial, ha recogido en su libro The Negro in Films numerosos antecedentes del trato que los negros han recibido en el cine americano, agregando asimismo una valiosa información sobre las ramificaciones del tema (teatro, cine europeo, carreras de varios intérpretes negros). El material estudiado incluye obras producidas hasta 1946, y es tratado por Mr. Noble con el frío y tranquilo desapasionamiento de quien sabe que puede demostrar su razón, y que no necesita por tanto ocultar ni disimular los argumentos contrarios. Ese valioso material ha sido utilizado para el presente folleto. Debe darse crédito a Mr. Noble por los conceptos de la primera parte del texto, que reproducen casi enteramente el primer capítulo de su libro; asimismo, debe dársele crédito por buena parte del material relativo a películas producidas antes y durante la segunda guerra mundial. Aunque este folleto incluye informaciones y conceptos adicionales, está integrado grandemente por la recopilación, traducción y abreviación del material de aquel libro, y se debe a Mr. Noble y a los autores por él citados. Quienes prepararon el presente trabajo deben aducir su coincidencia general con las ideas de Mr. Noble.-

La parte final del folleto se refiere a películas posteriores a 1946, que integran una etapa importante en la evolución del problema. Los autores desean señalar, asimismo, que el presente trabajo sólo aspira a ser una síntesis y divulgación de uno de los problemas sociales vinculados al cine, sin consideración de sus problemas artísticos simultáneos.-

2-

PLANTEO

El tratamiento del Negro por el cine es inexacto e injusto. Directa e indirectamente establece asociaciones "mentales, y profundiza en la mente del público una "concepción estereotipada del Negro. Por construír "esta concepción desfavorable, el cine opera para "impedir el progreso del Negro, para humillarlo, pa-"ara debilitar su lucha por la igualdad, y para re-"partir indiferencia, ofensa y odio hacia él y hacia "su causa. Este gran medio de comunicación de ideas "e información funciona, por tanto, como un poderoso "instrumento para mantener la subordinación racial "del pueblo Negro".-

Dr. Lawrence Reddick

(en "The Journal of Negro Education"
1944)

¿Cómo ha sido retratado el Negro en el cine?. ¿Y en qué medida esta pintura ha contribuído a la existencia continuada de una barrera de color en los Estados Unidos (y en menor grado en Europa)? El tratamiento del Negro en los films de Hollywood ---, paralelo como es a su tratamiento en la vida americana, se ha hecho notar grandemente por su injusticia. Porque, como tanta otra ficción americana, el film tiende a interpretar al Negro, su mente, su perspectiva, su forma de vida, de una manera calculada para justificar a sus explotadores. Cuando la esclavitud fué abolida, y después que el hombre negro comenzó a votar, ir a la escuela, trabajar en el campo y en la fábrica, fué creado el mito de la inferioridad negra y, luego, el de su innata brutalidad, porque sus explotadores le temían. En cierto grado, aún le temen. El grueso de la producción de Hollywood en los últimos treinta años ha puntualizado en consecuencia, en diversos grados de sutileza, aquellas características raciales que presuntamente indican la inferioridad negra, y

se refiere continuamente a su posición histórica de abyecta subordinación al hombre blanco.Desde El nacimiento de una nación (D.W.Griffith,1914)hasta Lo que el Viento se llevó (Víctor Fleming,1939),ha sido siempre la misma triste historia de discriminación.-

Los públicos cinematográficos contemplan al hombre de color como un payaso,un bufón,un idiota y un tonto supersticioso;su sentimiento de rechazo hacia él es una consecuencia de la forma en que ha sido retratado en la pantalla.Es aficionado común tiene su perspectiva enteramente moldeada por el film;política,social e intelectualmente, forma sus opiniones a través de la propaganda cinematográfica,directa e indirecta.Y en estas circunstancias la pantalla,instrumento extremadamente poderoso para moldear opinión,ha utilizado continuamente su poder para introducir en los públicos ese sentimiento de rechazo,bien o mal dispuesto,por quienes resultan tener piel de un diferente color.Al forzar a actores y actrices de color a interpretar sirvientes ignorantes,porteros perezosos,doncellas sin ingenio,valets,lustrabotas,vagabundos y papeles variados de Tío Tom los productores cinematrográficos están meramente llevando a cabo una política que parece serles natural - el rebajamiento del Negro,ante la mente pública, al nivel de un inferior.Ninguno de esos personajes cinematográficos llega a demostrar una vívida inteligencia;todos son simples títeres cinematográficos,vacíos de cabeza,bobos gesticulantes con una conversación consistente en la inanidades típicas que son ya familiares a todos los aficionados.-

Robert Stebbins puntualizó ya (en la revista "New Theatre",julio 1935)que la actividad del negro en el cine está confinada a ciertos repetidos papeles de subordinación y,en elmejor de los casos,al del prisionero melancólico que en el presidio entona su ubicuo "spiritual",mientras el héroe es preparado para la muerte (Si yo tuviera un millón,1932, fragmento dirigido por H.Bruce Humberstone, con Gene Raymond y Frances Dee).-

Margaret Farrand Thorp(en su libro "América at the Movies",1946)es un poco más caritativa con Hollywood.Observa:"El productor está dispuesto a pro-
"teger al Negro,y evitar disturbios raciales,man-
"teniendo fuera de la pantalla a los negros villa-
"nos que aparecían en El nacimiento de una nación,
"pero lo mejor que cree poder hacer luego de eso
"es mostrar al negro tan divertido y simpático que
"el público quede siempre agradado por la aparición
"de un rostro negro.Asimismo,un negro puede apare-
"cer en una posición en la que no excite risa sino
"simpatía.El portero negro sospechado del crimen en
"Ellos no olvidarán (o Las Masas rugen, They Won't
"Forget,dirigida por Mervyn LeRoy,1937),es el mejor
"ejemplo de esta clase.Es probablemente el negro
"más realista,gracias al libreto,pero gracias tam-
"bién a una excelente actuación(por Clinton Rose-
"mond),que la pantalla ha visto.Las Praderas Ver-
"des,(William Keighley y Marc Connelly,1937)de re-
"parto totalemente negro,con toda su originalidad
"y, en algunos puntos, elevación,permitían sin em-
"bargo,un cierto sentimiento de superioridad por par-
te del público".-

Desde luego,la actitud de Hollywood hacia la cuestión de la minoría negra en Estados Unidos ha sido durante muchos años algo así como un reflejo de la actitud promedial de todo el país.Sin embargo,puede aducirse lógicamente que si los productores cinematográficos hubieran procurado,desde el principio,retratar al negro americano con una luz menos antipática,o hubieran tratado en alguna for-

ma de aliviar la tensión racial,ello habría constituído una ayuda invalorable para el mejoramiento de las relaciones entre el hombre de la calle y su esclavo de otros tiempos.Es probable que Hollywood contestara que sus films no están planeados como "propaganda",pero las páginas siguientes se proponen indicar,con apropiada evidencia,que lo opuesto es justamente lo cierto.La propaganda cinematográfica,de hecho,ha inferido un gran perjuicio a la causa negra,y la forma en que los intérpretes negros son mostrados en la pantalla,ha afectado en un grado realmente notable la reacción de los públicos de todo el mundo hacia la gente de color, en su país y en cualquier otro lugar.(Es ciertamente un hecho que muchas familias inglesas durante la guerra expresaron asombro,al encontrarse a negros del ejército americano estacionados en su país porque eran seres humanos,comunes y simpáticos,y no las criaturas analfabetas ignorantes,sub-humanas,que fueran retratadas tanto tiempo en el cine americano)Aparentemente Hollywood ni siquiera reconoce la existencia de un problema racial.De ello se da una indicación en el Código Etico de Producción de la industria cinematográfica,formulado por la antigua Oficina Hays,conteniendo las únicas reglas establecidas como guía para la producción de Hollywood;allí se menciona la palabra "raza" una sola vez y ésta en la sección que prohibe presentar la relación sexual entre blancos y negros.-

El problema de los negros es realmente el problema de los blancos(¿Acaso el eminente autor judío Louis Golding no escribió en algún lado sobre el problema de los gentiles?).Es la gente blanca de todos lados quien tiene la posibilidad de cambiar actitudes;es ella quien puede traer un nuevo espíritu de tolerancia a la escena americana.Que no esté ayudada para ello por los periódicos,el cine,la radio, y algunas leyes americanas,es cosa que queda clara en la historia contemporánea.Pero si la poderosa maquinaria de Hollywood para moldear opinión hubiera sido orientada inicialmente contra todas las formas de la intolerancia racial,contra el "antinegrismo"y contra otras facetas menos prominentes del

fascismo, ¿quién sabe qué grado de modificación se hubiera logrado en la actitud de los espectadores?

El negro no es el imbécil sub-humano que Hollywood quiere hacernos creer.He aquí algunoshechos.La Estadística de la Oficina de Censo (1940)mostraba que había en Estados Unidos,en ese momento,3,524 médicos y cirujanos,2.339 presidentes de colegio y profesores, 1.052 abogados y jueces, 132.110 artesanos y oficiales en las industrias, y 6.801 enfermeras diplomadas.Esta es seguramente una indicación de que el negro americano es un común ser humano. Pero no de acuerdo a Hollywood,como lo veremos.-

---

ALGUNAS PELICULAS

Sólo pueden considerarse aquí los títulos más significativos del tratamiento que Hollywood ha dispensado a los personajes de color.Pero fuera de ellos existen docenas de films, que,insignificantes por sí mismos con respecto al problema negro,adquieren una elocuencia por su cantidad:son las películas con pequeños y deficientes papeles negros,y las musicales donde un bailarín o un cantante negro llega a exponer,mínimamente,una de las reducidas líneas artísticas que Hollywood le permite.Con independencia de ese conjunto,algunos títulos deben ser destacados.-

EL NACIMIENTO DE UNA NACION (The Birth of a Nation, 1914, dirigida por D.W.Griffith,sobre una novela de Thomas Dixon,fotografía de Billy Bitzer,con Mae Marsh,Lilian Gish,Henry B.Walthall,Wallace Reid) Fué la primera película que dedicó gran parte de su metraje a retratar una villanía de los negros. Fuera de su reconocido valor artístico,importa considerar su vicioso prejuicio racial.Su director Griffith era un sureño de nacimiento,creció en un ambiente de intolerancia racial,y participó de la ac-

titud que casi todo el Sur de EE.UU. ha tenido y tiene frente al problema.Fué considerado como un genio de la cinematografía, y debe apuntarse que la escala épica de su film es marcadamente superior a cualquiera otra realización de su período.Traza la historia de dos familias norteña y sureña,durante la guerra de Secesión,con diversos conflictos de amor y de orgullo;luego enfoca el período de la reconstrucción,con los disturbios civiles que lo marcaron.La simpatía del film está con el Sur; su tratamiento de los abolicionistas norteños está dado por el énfasis en considerarlos políticos ambiciosos e hipócritas;su mulato Sylas Lynch,caudillo de los negros, es mostrado también como un símbolo de cruda villanía, incluyendo el rapto de una mujer blanca.Los negros toman el poder en un territorio,ejercen toda clase de perversas violencias contra los blancos, y el film deja clara su moraleja de que el régimen progresista norteño sólo significa, en definitiva, un camino para la tiranía y la opresión. Desde luego, son combatidos más tarde, nada menos que por el Ku Klux Klan, que ejerce a su vez otras violencias, pero como el espectador ya ha visto las villanías anteriores su más posible convicción es la de que el Ku Klux Klan viene a administrar un merecido castigo. Por otro lado, es tendenciosa asimismo su pintura de dos diferentes clases de negros: los que el film pinta como villanos son los rebeldes al estado de esclavitud, los que se pintan como buenos y simpáticos son, desde luego, los sirvientes fieles, que mantienen su subordinación a los amos blancos. No hay duda, desde luego, que esta diferencia de caracteres y posición social existió realmente, pero lo que se imputa al film es su tratamiento parcial de ambos extremos, reforzando el carácter villano de uno de ellos con la inclusión de vicios personales (alcohol, modales, intento de violación), y con el énfasis en su actividad política, que según el film fué la de vengarse de los blancos, con medidas pseudo-legales. Es curioso que este film, destinado como parece a excitar la into-

8-

lerancia racial, haya sido rodado por el mismo director que,muy poco después, habría de realizar Intolerancia;probablemente no estaba al tanto de las consecuencias de su exhibición. Levantó, ciertamente, una tormenta de protestas, que duraron públicamente hasta 1920; fué prohibido en algunos estados, y condenado por el pensamiento liberal. No sólo excitó el sentimiento anti-negro, sino que su justificación del Ku Klux Klan sirvió para el mayor desarrollo de esta entidad, a la que cabe llamar clandestina, aunque llegó a tener cinco millones de miembros. En 1942 el film hizo una breve reaparición,siendo prontamente condenado por la prensa liberal y por los periodistas negros de New York, En 1946, y en un ciclo que intentaba abarcar la historia del cine desde 1895, el Museo de Arte Moderno de New York no incluyó el film, y el folleto respectivo aclaró que, aún reconociendo la grandeza del film, su importancia artística e histórica,"hemos asimismo tenido suficiente y repetida evidencia de la fuerza del prejuicio anti-negro, y creemos que la exhibición en este momento de tensiones sociales no puede ser justificada".

ALELUYA (Hallelujah,1929, dirigida por King Vidor, sobre la novela de Wanda Tuchok,con un reparto totalmente negro,encabezado por Daniel Haynes, Nina Mae McKinney,Victoria Spivey,William Fountain, Harry Gray, Fannie Belle de Knight).Aquí la línea del tema era muy débil, y consistía tan sólo en un muchacho de la ciudad que sucumbe temporalmente a las tentaciones de una perversa mujer. Pero el argumento quedaba distanciado por cerca de cuarenta escenas que incluían cantos negros (spirituals, de bautismo, de trabajo, blues, etc.)Su ambiente era el algodonal sureño, y su asunto era una lucha entre el Bien y el Mal, simbolizados por un negro religioso y una mujer sofisticada; el diseño de personajes y asunto se escondía tras una gran cantidad de rezos, juegos,gritos,bailes y cantos. La opinión crítica que-

5-

dó dividida entre quienes consideraron que el film era un paso real hacia una pintura más adecuada del negro en la pantalla, y quienes encontraron, en la misma separación racial que el reparto dictaminaba, una ofrenda a la barrera de color. Quienes censuraron el film hicieron cuestión de su pintura convencional de los negros, que aparecían superficialmente retratados por su conducta externa, nunca debidamente dramática: son gente simple, tonta, supersticiosa. Por otra parte, se mantenía aquí el principio que otros films enteramente negros ratificaron luego: los negros aparecen bailando y cantando en la cuerda tendida por un director blanco, y dependen de su sabiduría, de su artesanía y de su voluntad. Debe señalarse sin embargo, a favor del film, que dió a actores negros papeles de importancia (contribuyendo así al posterior reconocimiento de esos y otros intérpretes) y que no incluyó los insultos, explícitos o tácitos, que disgustaban con frecuencia a públicos negros en la producción habitual de Hollywood.-

El film no fué exhibido en el Uruguay, presumiblemente porque no se confiaba en su éxito de boletería, aunque pueden haber operado, asimismo, otras razones políticas e ideológicas.-

EMPERADOR JONES (Emperor Jones, -1933, dirigida por Dudley Murphy, producida por Gilford Cochran y John Krimsky sobre la obra teatral homónima de Eugene O'Neill; intérpretes, Paul Robeson. Dudley Digges, Frank Wilson, Rex Ingram, Fr Washington, Ruby Elzy) Es sabido que O'Neill se contó entre los primeros autores que previeron el rápido crecimiento de los negros en la escena americana; en esta obra, y en Todos los hijos de Dios tienen alas, escribió directamente para actores negros. Por su parte, Paul Robeson hacía aquí su debut en el cine americano sonoro, trasladando su propio éxito teatral, y mostrando que había alcanzado ya una madurez como actor. El film fué notable en el peculiar sentido de que daba a un negro una preeminencia sobre actores blancos, punto apenas experimentado anteriormente, y que suponía en cierto modo una revolución. El film tuvo un sonado fracaso comercial, luchó con superiores dificultades de distribución, especialmente en los Estados del Sur, y fué visto por un público relativamente pequeño; sus productores, que eran hombres de teatro, abandonaron el proyecto de filmar otras obras de O'Neill y sólo quedó para su posterior prestigio el acto de valor que el film implicaba. La obra fué elogiada por la mayoría de los críticos de EE.UU., pero figuraba entre las notables excepciones la de quien lo acusó de "mantener el chauvinismo blanco forjando en las luces de Hollywood", porque Robeson aparecía como "un asesino, un Napoleón de hojalata que se impone sobre los miembros de su raza, los explota despiadadamente"; cuando se sublevan contra él, cae su careta y se revela como lo que es y lo que, por ampliación, todos los negros resultarían entonces ser: "criaturas que permanecen temblando en un país de sombras, poblado por los fantasmas que se levantan de los pantanos y las selvas de su mente primitiva." Ese final del film fué citado como un desmentido de sus previos conceptos; implicaba que un sirviente negro que se levante hasta el poder sólo conseguirá la muerte y la desgracia. El film, empero, seguía cuidadosamente el texto de O'Neill, y es a éste que corresponde cargar críticas, a las que, por otra parte, seguramente el autor podrá hacer descargos. En lo que se refiere al espíritu de sus productores, debe señalarse su valor y su independencia.-

---

IMITACION DE LA VIDA (Imitation of Life, 1934, dirigida por John M. Stahl sobre la novela de Fannie Hurst, con Claudette Colbert, Warren William, Rochelle Hudson, Ned Sparks, Louise Beavers, Fredi Washington, Alan Hale). Esta obra originó una sonada polémica. En ella, Louise Beavers tiene un papel de "mammy" simpática y fiel, subordinada como sirvienta y como consejera a los problemas sentimentales de su patrona (Claudette Colbert), a la que ayuda con una receta para hacer

11-

panqueques que deriva en un prolongado negocio; de sus utilidades, el personaje de L.Beavers no quiere parte alguna, prefiriendo servir con fidelidad perruna a su ama blanca. Este servilismo estaba contrastado con la situación de la hija mulata (Fredi Washington) de la sirvienta negra: es una muchacha rebelde que protesta contra la desigualdad de su trato, en especial por la comparación con la hija (Rochelle Hudson) de la dueña de casa. Aunque aquí existen los gérmenes de una rebeldía, el film no pinta a la muchacha mulata con una luz de simpatía, y parece preferir a su madre, un caso típico de la mujer negra que "sabe darse su lugar". Los ataques cursados al film por algunos críticos derivaron luego en una respuesta de la novelista Fannie Hurst, quien dió, indignada, su opinión de que los negros deberían mostrarle "un poco más de gratitud" por haber tratado sus problemas, y adujo que sus personajes estaban tratados seriamente, y daban a intérpretes negros la posibilidad de una decente actuación cinematográfica (ciertamente, estaban muy bien Beavers y Washington). Este dictamen de la autora sólo consiguió levantar aún más resistencias, porque su actitud de simpatía no estaba debidamente acompañada por un conocimiento más profundo de las relaciones inter-raciales, y las falseaba con una perspectiva romántica.-

ROSA DE SANGRE (So Red the Rose, 1936, dirigida por King Vidor. sobre la novela de Stark Young, con Margaret Sullavan, Randolph Scott, Walter Connolly, Janet Beecher, Robert Cummings, Johnny Downs, Daniel Haynes, Clarence Muse). El director de Hallelujah se combina aquí con el espíritu de El nacimiento de una nación; el film se ocupa de la Guerra de Secesión. La crítica en un hogar sureño, presenta la esclavitud negra y retrata su rebelión contra los amos blancos. Desde luego, la rebelión sólo aparece empujada por la pereza para trabajar, por la ambición, por la histeria; sus líderes son pintados como oportunistas que desvían a gentes simples y bondadosas. De hecho, el film no da motivo aparente para la revolución de los esclavos en esa plantación, excepto la muy casual de que un negro mues

12-

tra a sus compañeros un cuadro de lujo y felicidad y les excita a conquistarlo mediante la sedición; la fiebre siguiente es la de sus perversas orgías, y sólo se detiene cuando la ama blanca (Margaret Sullavan) les amonesta, les exhorta a conservar su amistad y a mantenerse fieles al coronel que agoniza en la vieja mansión. Este patético llamado resulta tener éxito, y toda la rebelión negra queda descrita como un acto excesivo, fácilmente corregible por la razón y por la nobleza de sentimientos. A pesar de la muy notable actuación de Margaret Sullavan, el film fué severamente criticado, su intérprete negro Daniel Haynes lamentó luego haber contribuído a un film tendencioso, y se negó a trabajar más en el cine.-

PRADERAS VERDES (Green Pastures, 1936, dirigida por William Keighley y Marc Connelly, sobre la obra teatral de Connelly, con Rex Ingram, Oscar Polk, Eddie Anderson, Frank Wilson, Clinton Rosemond). Esta es una original visión del cielo tal como se le puede imaginar en mentes infantiles, creando un reino de felicidad donde concurren las más diversas comodidades materiales. El film, como la obra teatral de origen, se propone trasladar incidentes bíblicos, recrear una leyenda donde abundan ternura, humorismo, cierta continua y constante sensación de pureza. Todo su reparto es negro, y a tal punto la empresa productora (Warner Brothers) quiso ser fiel al espíritu de la obra teatral, que solicitó a su propio autor que dirigiera el film. Como en muchos otros casos, la crítica se dividió entre la admiración y la censura. En el primer bando figuraron las crónicas más abundantes, positivamente emocionadas con la originalidad, la belleza, la piedad que ostentaba el film. Las censuras que se le dirigieron insistían en que no levantaba, ante la opinión pública, el nivel de consideración de los negros, los que aparecían también aquí como gente simple y supersticiosa, reservada para la farsa o el "pathos", sin escapar de am-

bos extremos.Aún con los elogios a realización y actuación,el film servía para puntualizar las deficiencias con que son concebidas las obras puramente negras,que se quedan a un solo lado de la barrera racial.Desde luego, hay dos corrientes de opinión al respecto:la más tolerante señala que cualquier aparición de un negro en la pantalla,en cualquier clase de papel,es mejor que su omisión absoluta; la otra exige que la raza negra sea presentada en su correcta posición y relación dentro de una comunidad blanca,y no en desviaciones,cuentos de hadas o fantasías,por intensa y lograda que sea,en otros aspectos, semejante presentación.En cualquier caso,Praderas verdes sirvió, como pocos films, para ilustrar ante el público mundial la gran habilidad histriónica de la raza, la competencia de actuación dramática que el cine casi nunca le permite mostrar.-

En varias películas del período 1932/37 se encuentran síntomas de una actitud más valiente para tratar el problema negro, con sus implicancias de violencia, ambiente creado en las pequeñas ciudades del sur, intervención y desfiguración de la justicia. En Soy un fugitivo (I Am a Fugitive From A Chain Gang,1933, dirigida por Mervyn Le Roy), hay un personaje negro (Everett Brown) que colabora y apoya al protagonista Paul Muni en su huída del campo de prisión. En Furia (Fury,1936 dirigida por Fritz Lang, con Spencer Tracy y Silvia Sidney) no hay personajes negros, pero toda la violenta acusación del film contra los linchamientos, toda su defensa de un trato justo y prudente para los acusados de un crimen, contribuyen positivamente a dar a su público una perspectiva de tolerancia y de amplitud mental para reflexionar sobre los criminales ajusticiamientos de negros. En La legión negra (The Black Legion,1937, dirigida por Archie Mayo, con Humphrey Bogart, Dick Foran, Ann Sheridan) y en La legión del terror (Legion of Terror, 1937, dirigida por C.C.Coleman, con Bruce Cabot Marguerite Churchill, Ward Bond), se atacaba al Ku Klux Klan y a otras similares organizaciones fascistas, compuestas por brutalidad y estupidez e inconciencia colectiva y disfrazadas de patriotismo y de defensa nacio

nal.En ellos no olvidarán, o Las masas rugen(They Won't Forget,1937,dirigida por Mervyn Le Roy,con Claude Rains,Allyn Joslyn,Gloria Dickson,Edward Norris)se encaraban las ramificaciones políticas y los cruzados intereses con los que se pervertía, una ciudad sureña,la administración de la justicia; en su infructuosa búsqueda de un criminal (el cadáver era Lana Turner)se imputaban acusaciones sin fundamentos,guiadas por el prejuicio contra los norteños,y contra los negros,.Era un film valiente y combativo;desde luego, consiguó hostiles reacciones en el Sur. Por su parte,el director Mervyn Le Roy, prestigiado por varios films de este período,se dedicó luego a películas totalmente comerciales,de poca o ninguna significación social y artística.-

---

LO QUE EL VIENTO SE LLEVO (Gone With the Wind, 1939, dirigida por Victor Fleming, producida por David O. Selznick, sobre la novela de Margaret Mitchell, con Vivien Leigh, Clark Gable, Leslie Howard, Olivia de Havilland, Thomas Mitchell, Hattie McDaniel, Victor Jory). Esta famosa película es ubicada, en más de un aspecto, como la segunda parte de El nacimiento de una nación: una y otra eran largas, comercialmente exitosas, artística y técnicamente extraordinarias; ambas pintaron el Viejo Sur durante la Guerra de Secesión, ambas participaron de un prejuicio sureño. La moraleja yacente del film es la de que el Norte pudo haber ganado la guerra militar,pero el Sur ganó una guerra ideológica,porque los negros liberados constituían aún una clase inferior y subordinada;de hecho,toda implicancia ideológica sobre la victoriosa causa liberal queda destruída si la pintura posterior difunde conceptos reaccionarios,y si utiliza,en tan condenable empresa,los recursos de difusión y de convicción dra-

mática de un film de esta envergadura,.Retratar con tonos simpáticos a los sureños esclavistas implicaba ofender al recuerdo de los esclavos,e implicaba combatir las más liberales causas de reivindicación negra que puedan sustentarse en el siglo.Este propósito no aparece expresado en términos de ensayo,ni discutido con argumentos:su régimen directo es el de convencer a un público de que los negros buenos son quienes se mantuvieron fieles a sus amos,y que todo negro contemporáneo,probablemente rebelde o resentido por la posición actual que está obligado a ocupar,es sin embargo un beneficiario de los atropellos militares del ejército norteño, y hubiera quedado,sin ellos,en una debida esclavitud.Los atacantes del film puntualizaron, una y otra vez,el vicio fundamental de esta ideología aristocrática,y la actriz negra Hattie McDaniel fué severamente criticada por haber contribuído a un personaje de "mammy" subordinada y fiel, que le valió un premio de la Academia; ninguna crítica podría nunca, sin embargo, ser tan eficaz como lo fué la causa contraria: cien millones de espectadores vieron el film, en sucesivas revisiones, y su narración y su espíritu son,para mucha gente, un cuadro auténtico y fiel de la historia moderna.-

---

EPOCA DE GUERRA

A partir de 1939, y más intensamente desde 1942, el cine americano adoptó puntos de vista diferentes con respecto a la influencia social de su producción. El mismo hecho de haberse alineado en la causa nacional, y el espíritu democrático que quiso infundir a sus films, sirvieron para que el contenido fuera frecuentemente un alegato. A veces era tan sólo un alegato patriotero, pero a veces suponia también una consideración sobre las fuerxas morales en juego, y hubo films que combatieron los sentimientos antisemitas, los antibritánicos, los antisoviétivos y, en un grado menor, los sentimientos contra los negros. Ya que las

fuerzas fascistas hacían caudal de un prejuicio racial, las fuerzas antifascistas consideraron conveniente combatirlo, y en este sentido existió una mayor disposición de los productores: por otra parte, los directores, libretistas, intérpretes y artesanos diversos que podían contribuir a la nueva corriente estaban ya en los estudios, y sólo necesitaban la aprobación superior.-
A este período pertenecen dos películas musicales, de reparto totalmente negro: Morena oscura(Stormy Weather, 1943, dirigida por Andrew Stone, con Lena Horne, Bill Robinson, Cab Calloway, Katherine Dunham, Docley Wilson) y Una cabaña en las nubes,(Cabin in the Sky, 1943, dirigida por Vincente Minelli , con Lena Horne, Eddie Anderson, Ethel Waters, Rex Ingram, Louis Armstrong, Duke Ellington). A ambos títulos puede hacerse la objeción general de las películas totalmente negras: afirman más la barrera racial, al crear para los negros un mundo aparte. Pero ambas suponen una actitud de simpatía hacia la raza, y en cierto sentido contribuyen a prestigiar sus intérpretes y a aliviar la subordinación de sus talentos.
Más importantes son, sin embargo, los films donde se incluyen tratamientos serios de personajes negros, aun cuando ello ocurra con brevedad. Uno de esos casos es el de La fuerza bruta,(Of Mice and Men,1940, dirigida por Lewis Milestone, con Burgess Meredith, Lon Chaney, Jr., Betty Field, Charles Bickford); en esta obra un anciano negro (Leigh Whipper) aparece dotado de una sabiduría y una reflexión infrecuentes en personajes similares, y ese retrato debe ser elogiado tanto al actor mismo como a la amplitud de espíritu con que fué colocado por el novelista John Steinbeck y el director Lewis Milestone. El intérprete cumple asimismo una labor similar en Conciencias muertas (The Ox-Bow Incident, 1943, dirigida por William Wellman, con Henry Fonda, Dana Andrews, Anthony Quinn,Jane Darwell),donde su prédica contribuye, momentáneamen-

te, a disuadir a una multitud que quiere linchar dos presuntos criminales. Otro personaje noble fué el adjudicado a Ernest Anderson en Esta nueva vida(In This Our Life, 1942, dirigida por John Huston, con Bette Davis, Olivia de Havilland, George Brent); es injustamente acusado de un delito, y su serena rebeldía frente a los acusadores (B.Davis), su fidelidad a las circunstancia auténticas de la anécdota policial en que fué complicado, contribuyen a desbaratar la intriga, superando una sospecha dirigida hacia él por el prejuicio racial y el interés de terceros; su diálogo alude, además a las limitaciones sociales en que está colocada la raza negra en EE.UU.-
Asimismo, Rex Ingram, cumple en Sahara (1943,dirigida por Zoltan Korda, sobre libreto de John Howard Lawson, con Humphrey Bogart, Bruce Bennett, Dan Duryea), el papel insólito de un oficial que tiene por subordinado a un asistente blanco; en una oportunidad usa sus manos como taza para que beban agua otros soldados sedientos, y todos lo hacen sin manifestar reserva especial, el libreto tiene la abierta intención de establecer y visualizar una igualdad total entre personajes de raza blanca y negra.El mismo caso se produce en Batan (1943, dirigida por Tay Garnett, con Robert Taylor, George Murphy, Thomas Mitchell), donde Kenneth Spencer hace un soldado negro tratando en pie de igualdad con sus compañeros blancos, partícipe de su heroísmo y su drama. Y en Ocho a la deriva (Lifeboat,1944 dirigida por Alfred Hitchcock, con Tallulah Bankhead, John Hodiak, Henry Hull, Walter Slezak), también se trata en pie de igualdad al personaje negro de Canadá Lee, que ostenta inclusive algunos rasgos de heroísmo.-
Desde luego,pueden notarse excepciones a este tono general.Por ejemplo,el papel de Paul Robeson en Seis destinos (Tales of Manhattan,1943, dirigida por Julien Duvivier) suponía una desfiguración en el estilo clásico: negros superticiosos y simples, sin inteligencia y sin verdadera nobleza; en la escena, que era uno de los seis episodios en que se dividía el film, aparecen

complicados asimismo otros artistas negros como Ethel Waters, George Reed y Eddie Anderson.Pero el espíritu de este período de producción fué particularmente notable. A él pertenecen las ideas de tolerancia racial (sobre antisemitismo) contenidas en Encrucijada de odios (Crossfire, dirigida por Edward Dmytryk) y La luz es para todos,(Gentlemen's Agreement,dirigida por Elia Kazan). Ambos films pertenecen a la más inmediata post-guerra, y ambos hicieron caudal de su alegato liberal. Ambos comienzan,asimismo, el movimiento posterior que habría de derivar en media docena de films que se proponen (plan insólito en Hollywood)tratar el problema negro,elevándolo de la anécdota incidental al contenido mismo de una obra. Esta nueva militancia adquirió luego otras desviaciones, pero sin perjuicio del reparo que se les dirija, debe señalarse el progreso ideológico que él implica en una industria que durante muchos años se aisló de los problemas sociales,o los malversó directa o indirectamente.-

---

LA POST- GUERRA

Se produjo luego una importante revisión de los puntos de vista de Hollywood en la materia. Con Clamor humano (Home of the Brave,dirigida por Mark Bobson) se comenzó a conocer una serie de films donde se dice explícitamente que existe un problema negro en los EE.UU., y donde se alienta una tesis contraria al prejuicio racial. El productor Stanley Kramer dió un paso de importancia al comenzar el film,porque justamente su argumento (una obra teatral de Arthur Laurents) se refería a un personaje judío, y el cambio supone cierta deliberación en tratar específicamente la otra y más abundante intolerancia racial de la nación. El film incurría, empero, en una pintura individual de su personaje, con especificación de problemas que incumben al psi-

19-

coanálisis y que atemperan y disuelven su aspecto social. Por su parte, el productor Darryl F. Zanuck, que había planteado inteligentemente el prejuicio antisemita en La luz es para todos,y que se caracterizó continuadamente por su espíritu de renovación,planteó ahora el prejuicio antinegro,más aguda que aquel, mucho más arraigado en la conciencia nacional, y provocador de la hostilidad o el recelo. Su films se llamó Lo que la carne hereda (Pinky,también dirigida por Elia Kazan), pero su enfoque fué vacilante y equívoco, con una arbitraria solución final de generosidad monetaria y de comprensión mutua.Otro productor de iniciativa, Louis de Rochemont, produce Linderos perdidos (Lost Boundaries), donde a un médico de talento se le niega trabajo cuando se sabe que tiene sangre negra.

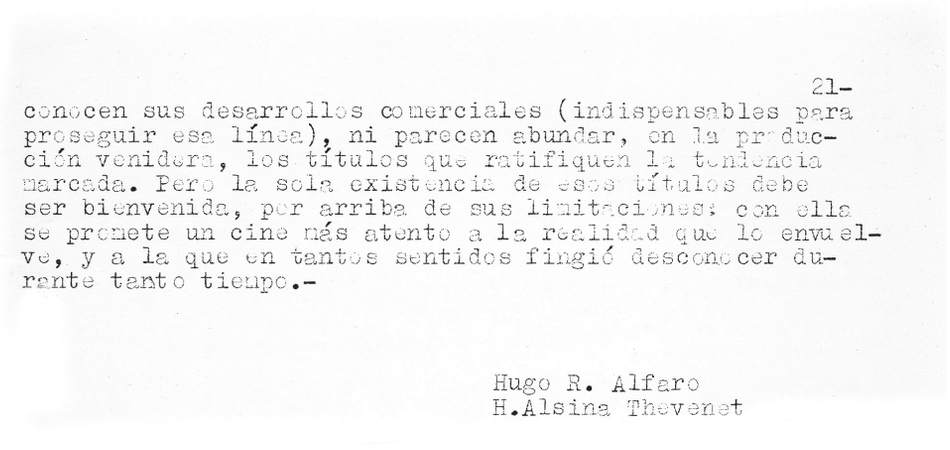
Un exámen más cuidadoso de estos films lleva a apreciar los menos por su contenido quepor la tendencia que ellos representan. Todos ellos introducen la casualidad o la generosidad por decreto, para que negros y blancos se entiendan en los últimos pies del metraje, dando espaldas a la evidencia de que el conflicto persiste, e inflando el espejismo de que todo puede arreglarse con un poco más de tolerancia (de parte de los negros también,claro) y unas palmadas amistosas en el hombro de los fanáticos.De estos vicios fué un tremendo ejemplo el más reciente Rencor (Intruder in the Dust,dirigida por Clarence Brown, sobre novela de William Faulkner)que planteaba en términos policiales un caso policial,y con tan poco pretexto cursaba editoriales sobre la tolerancia,dando el mundo por arreglado,con suma facilidad.En estos films,el planteo de casos individuales,sin relieve social,desvirtuaba la verdadera esencia del problema;por otra parte,el hecho de que papeles de negros fueron confiados a intérpretes blancos (Jeanne Crain en Pinky, Mel Ferrer en Linderos perdidos)evitaba al público la fuerza de su asunto,eludía el shock necesario a obras que tratan de ser combativas.Caso distinto fué el de El odio es

20-

ciego (No Way Out, dirigida por Joseph L.Mankiewicz) que incluía como protagonista a un verdadero actor negro (Sidney Poitier,excelente),que lo hacía víctima de un odio histérico)de Richard Widmark),que derivaba a la violencia física colectiva,con una tremenda lucha entre bandas de negros y de blancos,y que,en fin,no procuraba arreglar su tema con débiles pronunciamientos sobre la tolerancia; su final es de un deliberado laconismo. Este último es, hasta el momento, el film más recio y auténtico sobre el conflicto racial.-

Aun con los reparos parciales que cabe dirigirles, estos títulos importan como un síntoma de inquietud y de valentía, e implican en una iniciativa progresista a una industria naturalmente esquiva y reticente a temas sociales; en el caso el mensaje es decirles a millones de norteamericanos (sostenedores de esa industria)que sus sentimientos acerca de los negros son una indignidad, y que ponen en profundo entredicho el valor de su código moral. Entre los síntomas menores de la dificultad y la violencia con que estos films son producidos, debe señalarse un pintoresco detalle de Clamor humano y de El odio es ciego: su tesis es la igualdad de las razas y, consecuentemente la igualdad de oportunidades para blancos y negros pero los títulos previos de ambos films colocan en cuarto y quinto lugar de su elenco a los actores negros que son, justamente, sus protagonistas (James Edwards y Sidney Poitier, respectivamente)

Es conociendo las dificultades de esta lenta conquista como se aprecia mejor el valor de los pasos que se han dado en ella, por vacilantes y precarios que sean hasta ahora. Una industria que sólo reconoció el prejuicio racial para alimentarlo,y que diversamente lo desfiguró durante más de treinta años, lo incorpora ahora a su temática, con la declarada intención de combatirlo. No pueden calcularse aquí las consecuencias de esta última etapa, ni se



21-
conocen sus desarrollos comerciales (indispensables para proseguir esa línea), ni parecen abundar, en la producción venidera, los títulos que ratifiquen la tendencia marcada. Pero la sola existencia de esos títulos debe ser bienvenida, por arriba de sus limitaciones: con ella se promete un cine más atento a la realidad que lo envuelve, y a la que en tantos sentidos fingió desconocer durante tanto tiempo.-

Hugo R. Alfaro
H.Alsina Thevenet

H.A.T. contra todos

A lo largo de su carrera, H.A.T. discutió con mucha gente y es evidente que disfrutaba haciéndolo, en parte porque ello le permitía ejercitar su capacidad argumentativa (que su estilo ayudó a volver demoledora) pero también porque le proporcionaba la excusa perfecta para practicar el sarcasmo. Su receta para polemizar era simple: "***Hay que construir una pared inexpugnable***".

El tono de las discusiones y polémicas aquí reunidas es variado. A veces fueron sólo bromas elaboradas entre compañeros de redacción que derivaron en textos casi surrealistas; otras veces tuvieron carácter denunciativo (el funcionamiento de un jurado literario, la prohibición de un film por presión de grupos católicos) o eminentemente político, como los frecuentes cruces con el semanario comunista ***Justicia***. En ocasiones se advierte que la crispación de H.A.T. es excesiva (como en la polémica con Carlos Maggi); por el contrario, la extensa discusión estética con los directivos y colaboradores de Cine-Club del Uruguay no excluye el humor y terminó impactando sutilmente sobre las posiciones críticas del propio H.A.T. Al menos en una ocasión la discrepancia con sus juicios se tradujo en agresión física (perpetrada por el periodista y libretista Wilfredo Jiménez, con quien había compartido la redacción de ***Cine Radio Actualidad***) pero H.A.T. le respondió con despreciativa elegancia en el texto ***Un periodista aprensivo***.

En casi todos los casos los textos se publican completos. Se han agregado algunas aclaraciones informativas que se creyeron pertinentes.

1. H.A.T. contra Sedim (Juan Rafael Grezzi) y otros.

Fecha: agosto 1939, con un epílogo de 1965.

Motivo: Sedim equivoca la identificación del epígrafe de una fotografía; H.A.T. lo corrige y recibe a su vez una corrección de Sedim por una falta propia. Pronto hacen las pases pero Sedim remata: ***"¿Ha notado que se parece Ud. cada día más a Freddie Bartholomew?"*** (actor juvenil insoportable). Otros redactores ratifican la semejanza. H.A.T. responde el 18 de agosto con la siguiente e insólita

•••

Carta abierta a Freddie Bartholomew

Querido Freddie,
Espero que al recibo de ésta te encuentres bien de salud y sin nuevos pleitos con tus parientes ni con Metro Goldwyn Mayer.

Es motivo de la presente el adelantarme a tu carta. Yo sé muy bien que al recibir el ***Cine Radio Actualidad*** de hace dos semanas, te habrás puesto a pensar en los problemas que te presentan las revistas que de ti hablan. ¡A veces dicen cada cosa más enigmática! Pero no te extrañes ni te enojes, que el público estaba en situación peor. Imagínate tú, estos muchachos aseguran que tú y yo nos parecemos. Y el comentario que has leído –y ante el cual te has quedado perplejo– quería aludir a esa semejanza. Aquí en la redacción todos opinan a favor de ello, y hasta yo conservo un documento escrito y firmado por los redactores de ésta y por varias amistades más, en el cual justifican y hacen pública su convicción de tal cosa.

Pero el público no sabe eso. El público no ha podido ver mi foto en la revista, pero ha visto infinidad de fotos tuyas. Cuando aparezca una foto mía, el público (tú conoces quién es ese tercer personaje llamado "el público") dirá a dos voces: "¡Pero es verdad que se parecen!" o "No les veo el parecido". Pero eso será cuando salga mi foto. Y yo creo que por ahora no he hecho nada que merezca esa distinción.

Por ahora sólo sé una cosa segura: el público está más perplejo que tú. Yo te comprendo a ti perfectamente, estoy compenetrado contigo (hasta sé por qué eres amigo de Judy Garland); yo sé que tú no comprendes por qué te han traído imaginariamente a Montevideo, (…) por qué yo te trataba con ese olímpico desprecio.

Yo sé que tú nunca haces gestos con los brazos, ni aún para indicar millares de cartas con millones de propuestas de matrimonio. Yo sé que no hay quién se parezca a ti en el mundo, ni aún diciendo "disculpe". Yo sé que tú eres inigualable.

Yo sé por qué estás perplejo, Freddie Bartholomew. Yo sé que eres menos comprendido que la Cosmografía. Yo te comprendo, Freddie.

Amigo: cuenta siempre con H.A.T. por cualquier duda que tengas, incluso la fecha de tu nacimiento. No confíes mucho en quienes se apoyan en ti. Y en cuanto a estos muchachos, excúsalos. Son bellísimas personas.

Sin más y a tus órdenes en esta redacción, T.S.S.

H.A.T.

•••

Una semana después, en la sección de H.A.T. ***Consultorio Cinematográfico***, puede leerse:

Freddie Bartholomew. – Visto qué pronto has contestado mi carta –pierde cuidado, a nadie le diré que estás en Montevideo– te replico emocionado: nunca esperé de ti semejante atención. Y te contesto, en mi turno, que no recuerdo el color de la primera batita que has usado; en ese momento estaba mirando para otro lado. Y como el tercer personaje –el público, ya lo sabes– está intrigado por la presente, hago público que recibido y conservo tu carta de fecha 20 de agosto. Y digo DISCULPE.

Un cuarto de siglo más tarde, cuando en agosto de 1965 H.A.T. abandonó la redacción del diario ***El País*** para radicarse en Buenos Aires, su amigo Emir Rodríguez Mongal le dedicó un largo y afectuoso texto. A cierta altura se lee que "***H.A.T. es ya un veterano y un maestro. Sus primeras colaboraciones (para la revista Cine Radio Actualidad) datan de 1937; son obra de un muchacho que todavía usaba pantalones cortos y ni siquiera sospechaba el bigote. Entonces H.A.T. se parecía sobre todo a Freddie Bartholomew, el niño actor***".

2. H.A.T. contra periodistas anónimos

Fecha: septiembre 1942.

Motivo: Ataques al SODRE[1] que H.A.T. juzga excesivos. El caso lo lleva a investigar por su cuenta el tema y a utilizar luego las páginas de ***Cine Radio Actualidad*** para establecer que, como "***el SODRE es un problema de cultura pública***" hay que hablar de él "***con verdad y exactitud***".

•••

La razón, la sinrazón y el asunto del SODRE

"El mundo actual es complicado y relativo,
y esas son sus dos características.
Todo arte actual debe expresarlas".
Oscar Wilde.

Cualquier lector que un día cualquiera se atreva a averiguar qué pasa en cualquier repartición pública, se va a encontrar con dos escollos tremendos: uno es que no podrá averiguar ninguna verdad por cuanto todo organismo oficial es contradictorio y no permite delimitar claramente las funciones, las culpas y los méritos en una red de

[1] N. de E. Iniciales de Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos, durante décadas el principal organismo cultural público de Montevideo.

trabajos que se complementan por un lado y se excluyen por el lado contrario; otro es que no podrá afirmar "el funcionario Fulano opina esto", porque Fulano, aunque lo opine, tiene siempre interés en no hacer público todo lo que opina, dado que existen los intereses creados, el no enemistarse con Mengano, el no perder el puesto, el no aclarar un asunto que está convenientemente turbio.

En esas condiciones, ponerse totalmente a favor o en contra de un organismo oficial cualquiera, es un error completo y entero, y aún el ponerse totalmente a favor o en contra del funcionario Fulano encierra el error de que Fulano estuvo acertado en algo, pero equivocado en otra cosa, lo cual no significaría nada ante el hecho más grave de que, dada la separación que existe entre todo hombre y su obra, no se pueden elogiar o inculpar en el primero o en el segundo, los errores y aciertos que corresponden al segundo o al primero.

Por todo esto nos parece un desastre excelente y divertido la campaña que un diario vespertino ha estado llevando contra el SODRE, organismo que padece de errores y de omisiones, pero que también ha tenido aciertos. Creer que se puede estar totalmente a favor o en contra del SODRE y, en el segundo caso, creer que las culpas son de una sola persona, es una monstruosidad magnífica y estupenda. Por eso vamos a hablar especificando claramente que el trabajo es nuestro, y que hacemos cuestión de confianza en los informes conseguidos dentro y fuera del organismo.

LA CAMPAÑA DEL DIARIO. Coincidimos en algunas cosas con la campaña llevada por el diario vespertino contra el SODRE. Coincidimos en que el instituto no rinde debidamente, coincidimos en que su cuerpo de ballet sólo hace ensayos, coincidimos en que la sala del estudio Auditorio no se debiera alquilar a particulares sin la previa constancia de la calidad de sus espectáculos, coincidimos en que el SODRE no hace, y debiera hacer, arte moderno, y coincidimos en que deben tomarse medidas para mejorar la labor general de ese organismo. No coincidimos en responsabilizar de esos errores únicamente al señor Torres Ginart, Interventor del SODRE, no coincidimos en hacer caudal de los errores pasados para eliminar a los funcionarios equivocados (aún se está a tiempo para facilitar la rehabilitación de ellos dándoles las facultades que necesitan), no coincidimos en el tono insultante y despectivo con que el diario hace o hizo su campaña, no coincidimos en creer que con los errores que el diario de la campaña anota, se acabó el capítulo de problemas que presenta ese instituto; no coincidimos en pedir que se realice arte moderno cuando falta realizar gran parte del arte anterior a nuestros años.

Al no coincidir en la lista de errores que el diario de la campaña ha publicado, creemos que parte de esos errores son refutables y que parte del resto son disculpables, y que parte del resto no son tales errores.

EL MUTISMO DEL SODRE. El diario de la campaña protesta contra el hecho de que no se le haya contestado a sus preguntas. Pretende pues, que sus ataques al SODRE merecen atención y consideración, sin percatarse de que los libelos con títulos a ocho columnas, con dibujos ridiculizantes y con abundancia de errores en su texto, no pueden jugar su parte en una controversia que debe ser siempre lógica, razonada y coherente.

LA OSSODRE. El diario de la campaña manifiesta que dentro de la Orquesta Sinfónica del SODRE hay músicos viejos e inútiles (el texto dice "paralíticos"), ignorando que ellos no abundan tanto como ese diario pretende (no dice cuántos ni quiénes son). Dice también que los instrumentos de la Sinfónica son "deficientes". No es cierto. Todo lo que se puede decir de ello es que no hay todos los instrumentos que debiera haber porque es difícil conseguirlos y difícil conseguir dinero para comprarlos.

FALTA DE DINERO Y ELEMENTOS. En el presupuesto del SODRE no hay dinero para comprar discos, comprar partituras (aunque se pudieran comprar, no hay partituras en venta), comprar instrumentos, contratar programación viva, hacer espectáculos sinfónico-corales, espectáculos de teatro musicalizado, etc. La cantidad que se le otorga anualmente al SODRE oscila en los $ 340.000, pero pagados los sueldos y solucionados los gastos administrativos, el dinero para aquellos fines debe sacarse de lo producido por el Estudio Auditorio. En el momento actual se está en déficit.

Ignoramos hasta qué punto puede el Interventor del SODRE proponer al Poder Ejecutivo la creación de aquellos rubros. Se nos ocurre que en este caso debe ser el primero quien propone y el segundo quien dispone, pero sea como sea, las resultantes de ese defecto de orden económico no deben achacársele sólo al primero.

Ignoramos también si el Interventor del SODRE puede o no nombrar un director estable para la OSSODRE. Nos consta en cambio que ese nombramiento debe estar refrendado por el Poder Ejecutivo. Lo estuvo en el caso del maestro Wolff en enero de 1942. Además la necesidad de un director estable es sólo relativa. El Teatro Colón de Buenos Aires es más importante que su similar montevideano, y carece de un director estable.

TRES SINRAZONES. Pasamos a señalar tres errores del diario de la campaña, pero hacemos constancia previa de que saltamos por encima de sus errores de ética periodística, como el publicar a ocho columnas un título que afirma que el SODRE es la quinta columna de la cultura nacional, y como el publicar la carta de un supuesto "viejo payaso" que, ante la comparación hecha entre el SODRE y el circo, protesta en nombre de esta última venerable institución.

El primero es decir que "el hecho de que se haya tenido que superponer a la Intervención del SODRE una autoridad musical no habla muy a favor de la capacidad técnica de esta intervención". Se nos ocurre que el hombre-orquesta no existe, y que sería ridículo suponer que la Intervención debe ser técnicamente capaz en cuestiones de teatro, música, ballet, cine, radio, administración y belleza arquitectónica del edificio. Ningún presidente de ninguna república ha dominado jamás todos los asuntos de todos sus Ministerios, y aunque fuera capaz de ese dominio, no podría abarcarlo todo: por eso nombra Ministros.

El segundo es publicar dos dibujos del maestro Carlos Estrada, señalándolo como un elemento que podría ser utilísimo al SODRE. Sin embargo, el señor Estrada ya trabaja en el SODRE sin que nosotros sepamos que sus superiores se quejan de él, o él de sus superiores.

El tercero es afirmar que el maestro Wolff "nunca percibió un centésimo del SODRE por concepto de sueldos". Le podemos probar que el maestro Wolff trabajó en el SODRE en los meses de enero, febrero y marzo de 1942, percibiendo $ 800 mensuales por "compensación de servicios" según los términos textuales del contrato. Además cobró $ 800 por cada concierto que dirigió este año en el Estudio Auditorio, siendo el primero el del 18 de abril.

LA REFORMA DEL SODRE. El diario de la campaña, luego de cuatro días de atacar al SODRE, anuncia el triunfo de su prédica –personalmente no creemos en el triunfo de las prédicas periodísticas– cuando dice que el Ministro de Instrucción Pública presentará al Consejo de Estado un proyecto por el cual se reforma la estructura de aquel organismo. No hemos podido entrevistarnos aún con el señor Giambruno para saber la verdad sobre ese proyecto. Pero, en primer lugar, no creemos que el Sr. Giambruno haya compuesto en cuatro días y merced a la campaña de ese diario, un proyecto tan complejo como puede serlo el de la reforma del SODRE; en segundo lugar, no nos extrañaría que ese proyecto aprovechara directivas o estuviera basado o incluso fuera el mismo que presentara el actual Interventor a ese Ministerio.

NOSOTROS. No escribimos en defensa del SODRE, porque no nos interesa su exclusiva defensa. Por otra parte, algunos de los errores que el diario de la campaña le ha imputado a ese organismo siguen siendo errores; sólo que ese diario se ha equivocado al distribuir responsabilidades.

Nos dejamos muchas cosas en el tintero, y no está agotado el tema con este artículo. Pero nos hemos concretado a los puntos de que se ha hablado en un principio. Como el diario de la campaña nada dice sobre los errores y las omisiones y las fallas de la temporada teatral de la Cía. Nacional de Comedia, ni del Conservatorio Nacional de música, ni de la escuela de Arte Dramático, no abrimos opinión sobre esos temas. Ocurre que ese diario aduce errores que no existen y se olvida de errores que existen.

El diario de la campaña ha pretendido hablar en nombre de la cultura del pueblo; nosotros hemos pretendido hablar en nombre de la verdad. Ya veremos hasta qué punto lo hemos conseguido.

Cine Radio Actualidad, 25 de septiembre 1942.

3. H.A.T. contra Jorge Bouton, crítico del semanario comunista *Justicia.*

Fecha: julio-agosto 1945.
Motivo: Crítica adversa de H.A.T. sobre el film soviético **Arco iris** (ver pág. 318)**.** Bouton respondió con un texto que H.A.T. consideró personalmente ofensivo y envió una carta documento a ***Justicia*** con pedido de publicación. Como nadie le hizo caso, el 27 de julio H.A.T. publicó la carta en ***Marcha*** bajo el título ***Una carta omitida***:

•••

Montevideo, 16 de julio de 1945.
Señor Director de ***Justicia***:
En ***Justicia***, de fecha julio 13, se publica una extensa nota del señor Jorge Bouton, bajo el título ***Arco Iris y la crítica menor***; se examina allí a dicho film y a la crónica que sobre el mismo he publicado en ***Marcha*** (julio 6); esa crónica trataba de demostrar que **Arco Iris** no es una obra de arte. Quien se atenga únicamente a las palabras del señor Bouton tiene el derecho de deducir que nada sé ni siento del fenómeno nazi, que ignoro el cine soviético, el cine en general, la crítica cinematográfica; quien, extremando aquellas palabras, quiera ubicarme e identificarme sin leerme ni conocerme, puede creer que vivo en otro planeta, que soy un intelectual encerrado en la clásica torre de marfil, o, inclusive, que soy nazi, y que siéndolo he decidido atacar **Arco Iris** pretextando la dudosa validez de una palabrería sobre estética. Importa puntualizar esas apreciaciones.

(…) En un cuidadoso examen de la nota del señor Bouton, se comprueba que existen estas dos únicas cuestiones: a) si **Arco Iris** es o no una obra de arte; b) si poseo o no determinadas condiciones personales (sensibilidad, competencia como crítico, conocimientos de filosofía, de historia, de política, de teoría del arte). Creo que sólo importa, a los fines públicos, detallar el primer punto, y, simplemente, no olvidarse del segundo.

Mi crónica de **Arco Iris** decía que este film no era una obra de arte. No negaba su verdad de anécdota, no negaba la barbarie nazi, no negaba el heroísmo ruso; hubiera sido torpe el negar los hechos. Pero afirmaba que el film no poseía verdad psicológica, y agregaba que ella le era obligatoria para ser una obra de arte; sin ella, es sólo una "documental novelada" que narra un suceso histórico o, mejor, un suceso ficticio en el que se simbolizan muchos sucesos históricos. Sin verdad psicológica, sin personajes auténticos, **Viñas de ira** sólo habría sido una documental sobre el peregrinaje de un grupo de campesinos americanos, expulsados de sus tierras y expuestos a diversos infortunios. Pero **Viñas de ira** tenía verdad psicológica, y perdurará en la historia del cine, no ya como crónica de un determinado éxodo, sino como símbolo de la lucha de una clase contra una sociedad en la que esa clase está oprimida: sus hombres y mujeres tenían pasiones y temores y alegrías, y no dependían, para cada uno de sus actos y sensaciones, del hecho de que estuviesen atravesando el continente en busca de alimento y techo y libertad de vivir. Toda la perduración de **Viñas de ira** dependerá de su verdad humana, y si dentro de cien años parecerá verdad a quienes la vean, ello sólo se podrá deber a que la anécdota narra la vida de hombres y de mujeres sometidos a tales y cuales factores sociales, económicos, y políticos; no se trata de muñecos encargados de animar la crónica de esos factores y de su derivación, sino, netamente, de hombres y de mujeres. Que eso quede claro. Los nazis de **Arco Iris** poseen toda la barbarie y crueldad de los nazis auténticos; no tienen ninguna otra sospechable pasión, no tienen amor, alegría, miedo, memoria ni dolor: son (en las palabras de nuestra crónica) ***"ajenos a toda noción de normalidad, incluso a la errada conciencia de obrar con razón."*** Simbólicamente, esos nazis son auténticos; personal e individualmente, son mentidos. A esta afirmación el señor Bouton contesta que sólo importa que los nazis sean simbólicamente auténticos, porque lo que **Arco Iris** trata de expresar es la conducta de los nazis sobre tierra rusa, y a esos fines se puede prescindir de la contextura interna (psicológica) de esos personajes. Bien, prescindamos de ella, pero entonces tratemos de prescindir por completo. **Arco Iris** no prescinde por completo: crea en el general nazi aquellas características personales que están concordes con la tesis del film, y que sirven para provocar una antipatía del espectador hacia el personaje, por motivos ajenos a la fe política, a la acción bélica y a la crueldad personal de éste. Esas características son: un bigotito que pertenece al clásico villano cinematográfico, un mechón de pelo caído sobre la frente (que sugiere alguna anormalidad psíquica), una notoria grosería para comer un pan. Estos detalles físicos (hay otros, más complejos) procuran que un personaje sea repulsivo, independientemente de su conducta; si se hubiera buscado lo contrario, si se hubiera querido que ese personaje se hiciera simpático al espectador, se le habría presentado como buen mozo, o se le habría hecho recordar a su querida madre, o se le mostraría sonriente, y aunque ninguna de estas tres características arrojara ninguna luz sobre la conducta posterior del personaje, la simpatía ya hubiera prendido en el espectador. Estos pequeños trucos de dirección son conocidos por cualquiera. Si **Arco Iris** hubiera querido tener una completa honradez de exposición, un estricto valor de símbolo, habría debido prescindir de esos detalles de antipatía o, en caso contrario, le habría debido agregar todo el complejo de pasión y de sentimiento y de reflexión que todo individuo debe tener, aunque sea nazi. Y no se nos diga aquí que los nazis carecen de todo lo que no sea su nazismo (siendo éste tan sólo barbarie y crueldad, según el film), porque insistiremos en que un hombre puede mentir, odiar, robar y matar, puede enfrentar a toda civilización y destruir todo valor, y aun así creerá que ese es su deber, y se justificará a sí mismo, y aducirá que lo hace por su patria, por su familia, por sus superiores o por un mundo mejor para sí mismo. Y estará equivocado, y merecerá su castigo, pero tendrá la convicción de que en su momento jugó la mejor carta, y morirá con esa convicción. Si los nazis fueron únicamente crueles y bárbaros, no existieron la diplomacia nazi, la propaganda nazi, la ciencia nazi y la estrategia nazi. Si, a los fines de **Arco Iris**, interesa especificar que fueron, antes que toda otra cosa, crueles y bárbaros, dígaselo así, pero no se entre a pintarlos individualmente como probablemente no fueron; elíjase, para decirlo en términos académicos, entre una exposición a la manera clásica (personajes simbólicos, enteros) y una exposición a la manera moderna (personajes auténticos por dentro y por fuera, verdad de conjunto y de detalle). La índole de **Arco Iris**, su acento épico, permiten deducir que se debió elegir la manera clásica; por tanto, se debió pintar la barbarie de los nazis, y omitir los tendenciosos detalles físicos, la pequeña anécdota del general nazi frente a su amante, la connotación de diálogos y situaciones sin mayor importancia, que tienen cabida en una película "naturalista" (llamémosla así) pero que son innecesarios en una película simbólica. Y, además, ese simbolismo habría hecho variar la forma de exposición del film, y sobrarían ciertas escenas, y haría falta recargar el tono de otras. Ese simbolismo fue intentado: ni su exposición nos parece estéticamente la mejor, ni podemos omitir la anotación de que el film escapa del simbolismo cada vez que puede, para procurar su finalidad por medios que llegan más directamente al espectador. Es legítimo afirmar que la película dice su anécdota sin reparar mucho en "considerandos de forma y expresión", es legítimo afirmar que no posee verdad psicológica, es legítimo afirmar que es

tendenciosa en la defensa de una causa cuya mejor defensa es la verdad. Esa tendencia es procurada aún a costa de inexactitudes, e insistimos en que nos parece mentira la escena en que los alemanes piden la colaboración de los campesinos rusos invocando a Alemania como Patria de éstos. Esa torpeza difícilmente pudo ser cometida por los nazis, desgraciadamente muy hábiles. Inventarla y mostrarla equivale o que el espectador crea, sin más larga demostración, que los nazis eran unos odiosos fanfarrones. Seguramente lo eran (entiéndase: su ideología lo era) pero decirlo así es cortar camino, faltar al rigor, hacer trampa.

El lector tiene derecho a preguntarse qué significa todo esto, qué sentido tiene esta exposición. Puede admitir que **Arco Iris** no posee verdad psicológica, y puede admitir que su forma, su estética, no se ajusten a las de la obra de arte que pudo ser; luego se preguntará para qué sirve discutir sobre una película que está tan claramente al alcance de todos. Ahora la guerra está ganada, y aunque no lo estuviera igual sería indiferente que el crítico cinematográfico de ***Marcha*** aprobara o rechazara una película bélica. Pero el caso es que dicho crítico siempre supo muy bien que de su opinión no dependía la guerra, y que cuando formuló una opinión lo hizo con sujeción a la verdad (en el más amplio sentido) de cada película, y a los caracteres de arte cinematográfico que en mucho o en poco la determinan y la rigen. Entendió que esa era su función. Es fácil entusiasmarse con los valores artísticos de una obra cuya ideología compartimos; es fácil derrochar entusiasmo y prodigar epítetos. No es fácil juzgar una obra independientemente de su mensaje (sin por ello omitirlo), enjuiciar su validez artística, sin que prejuicios extra-artísticos nos gobiernen. Y sin embargo, hacerlo es un deber ineludible de la crítica cinematográfica.

El señor Jorge Bouton sabe tan bien como yo los reparos de orden estético que pueden hacérsele a la película. No es casual que su crónica (***Justicia***, julio 6) dijera que ***"para llegar a ella, hay que dejar en casa la sensibilidad, hay que despojarse de las consideraciones teóricas y hay que hacer a un lado la discriminación estética".*** Ni es casual que agregara: ***"no se puede decir Arte de Combate, o Arte de Propaganda, o Arte Militante. Hay que decir*** arte ***a secas y hay que pensar en Prometeo encadenado sobre la roca. O hay que guardarse la palabra*** arte ***y pronunciar la palabra*** vida ***o la palabra*** pasión***."*** Ah, bueno, muy bien. Deje la discriminación estética, y guárdese la palabra ***arte***, y abrace con pasión a la película como si fuese su compañero de trinchera. Pero no se enoje después con un señor empeñado en demostrar que la película no es arte.

No me extenderé sobre los cargos personales que el señor Bouton me formula. Puede decir que no comprendo el cine, que no comprendo la función crítica, que no sé lo que escribo; mi actividad periodística está suficientemente garantizada por más valiosas opiniones ajenas, y no se refuta con los meros epítetos del señor Bouton. Pero no tiene derecho a hacer reparos personales, y lo desafío a que me pruebe, en conversación directa, la verdad de sus asertos. Que traiga dos testigos y yo llevaré otros dos, y los cuatro nombrarán a un quinto. El procedimiento le hará sonreír, y le parecerá demasiado pomposo para tal finalidad, pero lo desafío a que lo haga, y a que revisemos entre todos mi crónica, las citas que el Señor Bouton hace de mis frases, y las caprichosas deducciones que formula; lo desafío al veredicto final sobre dónde están la verdad y la razón.

El procedimiento del Señor Bouton es hacer cargos sin pruebas (***"el Sr. H.A.T. no comprende al nazismo"***, ***"forma del heroísmo poco cinematográfica, y por tanto poco accesible a la penetración del Sr. H.A.T."***), citar incompletamente, colocar adjetivos (***"peregrina teoría"***, ***"jocoso y manido recurso"***, ***"crítica menor"***) y, sobre todo, usar las frases efectistas (***"el Sr. H.A.T. se ha pasado cinco años viendo la guerra como ve el cine: desde el fondo de sus postulados estéticos, y con la tamaña viga de sus considerandos delante de los ojos"***; o más aún: ***"...cosa ya también de otros tiempos y peligrosa para quien, como H.A.T., no tiene más sólido cimiento de experiencia y confiere toda autoridad de su palabra a la audaz capacidad de afirmar."***) No aumentaré las citas, porque debería hacer muchas, y porque habría que citar, por orden, mis palabras, la fracción que el Señor Bouton recoge, la interpretación que les da, y las confusas frases con que las rebate, para tener idea de la falsedad que la nota del señor Bouton posee. Si el Señor Bouton me conociera personalmente, y tuviera, para hablar de mí, algo más que la audaz capacidad de afirmar, no se habría internado en la famosa camisa de once varas. Ahora no podrá salir de ella: deberá probarme sus cargos o lo denuncio a la opinión pública como irresponsable. Por otra parte, si el Sr. Bouton fuera algo más sólido que el exaltado que parece ser, no llegaría al ataque personal con tan escaso fundamento como la divergencia sobre estos problemas: sólo teniendo la tamaña viga del fanatismo delante de los ojos se puede injuriar a quien opine no importa qué cosa sobre **Arco Iris**.

Para terminar, el punto más importante. El Señor Bouton dice: ***"El señor H.A.T. admite otros (nazis) que por propaganda, ambición y otras yerbas fueron empujados a actos de crueldad y de insanía en los que no siempre creyeron. Y lo que es peor, los justifica. ¡Asombro!"*** A otro lado con el asombro. El Señor Bouton no tiene la más lejana razón para pensar que yo (en mi crónica o personalmente) justifico a los nazis. Miente solemnemente cuando afirma que lo hago. Me temo que así lo hubiera querido él: me habría podido acusar de nazi. Ahora yo lo puedo acusar de mentiroso, y le puedo probar el cargo, cosa que él no hará con los que me formula.

Saluda al señor Director, atentamente, agradeciendo la publicación de esta carta.

Homero Alsina Thevenet

•••

Una semana después, H.A.T. publicó en ***Marcha*** la respuesta de Jorge Bouton:

El Sr. Bouton nos ha proporcionado el texto de su correspondiente réplica, la que debe aparecer en ***Justicia*** de hoy. Se dice allí:

"En primer lugar, declaro que en mi artículo de Justicia ***(julio 13) —por más que categórico y al parecer hiriente— no hubo la menor intención de lesión moral ni de subestimación de la persona del Sr. Alsina Thevenet, a quien yo no conocía al publicar dicha nota, y que su tono acerbo no tenía otra perspectiva que la de rectificar lo que yo entendía un enjuiciamiento incompleto de una trascendente obra cinematográfica como lo es Arco Iris.***

En segundo lugar, deseo dejar sentado que no intentaba yo establecer polémica sobre los valores intrínsecamente estéticos de dicha obra soviética. Mi interés no

estaba en forzar una definición estrictamente artística sobre Arco Iris, sino en dejar bien establecida su trascendencia, su diferenciación en el conjunto del cine antinazi en el que parecía incluirla —bajo el término 'cine de propaganda'— la nota crítica del señor Alsina. No se trataba de discutir postulados estéticos, de por sí difíciles de precisar y en constante revisión en épocas de convulsión espiritual como las que vivimos. Se trataba de una manera de encarar un cine serio, de noble finalidad y violenta repercusión humana, que —de acuerdo a los postulados o en desacuerdo con ellos— no podía menos de reclamar una respetuosa atención por parte del crítico.

En tercer término —y no habiendo en mi nota actitud lesiva, no habiendo particularmente la menor sospecha de acusación ideológica hacia el señor Alsina— paso por alto las apreciaciones morales que sobre mi persona se hacen en la carta de Marcha *y que son fruto de una reacción moral que justifico, pero que no puedo admitir.*

Jorge Bouton".

En resumen, se afirma la trascendencia del film (punto en el que sólo coincidimos parcialmente, pero sobre el cual no nos detendremos ahora), se afirma que no estuvo en la intención del Sr. Bouton el establecer polémica sobre los valores intrínsecamente estéticos de **Arco Iris** (discrepamos con el Sr. Bouton en apreciar esos valores, pero respetamos esa discrepancia y no creemos que pueda ser resuelta en ninguna discusión actual) y se declara, además, que no hubo intención de lesión moral ni de subestimación hacia nuestra persona. En los términos actuales, nos parece un acierto de ***Justicia*** el eliminar del conflicto todo planteamiento personal (que desde un principio nos pareció ajeno a la cuestión) y el reducirlo a un conflicto de ideas, que alguna nueva ocasión hará probablemente renacer.

4. H.A.T. contra Wilfredo Jiménez

Fecha: agosto 1946.
Motivo: Crítica de H.A.T. sobre **Los tres mosqueteros** (ver pág. 360).

•••

Un periodista aprensivo

El señor Wilfredo Jiménez firma con sus iniciales un suelto que publica ***Cine Radio Actualidad***, Julio 26. Se refiere a un periodista montevideano y a cierta crónica; ese periodista es el firmante, y la crónica es la de **Los Tres Mosqueteros**. Sorprende en dicho suelto que su autor resuelva que se trata de un asunto personal y que sin embargo escriba sobre él; sorprende que no quiera tratarnos con insultos y sin embargo, como al pasar, nos adjudique "***un enfermizo afán de llamar la atención***", un "***tono pedante***", unos "***arranques nerviosos***". Más abajo veremos cómo el asunto no es personal y cómo el señor Jiménez lo finge así para desviarlo. Por el momento, cabe anotar que el suelto del señor Jiménez nos obliga a publicar estas líneas y a pedir disculpas al lector por formular conceptos sin interés general.

AFÁN DE NOTORIEDAD. Negamos padecer de este malestar, y el señor Jiménez no podrá demostrarnos lo contrario. Nuestra vida privada es mucho más rica que la pública; en ésta, no firmamos todo lo que escribimos, no dirigimos audiciones de radio, no nos retratamos con las personalidades cinematográficas que pasan por Montevideo, no nos hacemos presentes en los escenarios cinematográficos con motivos de los concursos, no escribimos en más de una revista, no frecuentamos, siquiera, las agencias montevideanas de las empresas productoras. Ni somos notorios, ni queremos serlo; nos ajustamos estrictamente a nuestra actividad periodística, y no la ampliamos más allá de estas columnas.

RECTIFICACIONES. Desafiamos al señor Jiménez a que nos mencione una sola oportunidad en la que hayamos intentado rectificar alguna opinión suya. Sólo participamos de las discusiones que sabemos poder ganar; entablar una polémica por un asunto de opinión es comprometerse en los terrenos vagos y difíciles de los "puntos de vista" o del buen o mal gusto. Nunca cometeremos tal error. El señor Jiménez se refiere, sin duda, a que en cierta oportunidad (***Marcha***, 17 agosto 1945) le rectificaron su crónica del film **1812** (***Cine R. Actualidad***, 10 agosto 1945). En ella, el señor Jiménez elogió la fidelidad histórica del cine ruso, y criticó la mala memoria del cine americano; para ello, citó erróneamente el director y el argumento de cierta película americana; si le citamos en estas columnas sus equivocaciones, fue porque nos pareció gracioso que cometiera dos olvidos esenciales en unas pocas líneas, justamente cuando trataba de criticar la mala memoria ajena. En cuanto al "***tono pedante***" de esa única rectificación, también será difícil que el señor Jiménez la demuestre: nuestra nota era, demostrablemente, una simple enumeración de hechos, sin un solo adjetivo aplicado al señor Jiménez. En cuanto a que a él le pareció "***ridículo entrar en polémica periodística***" sobre ese asunto, estamos de acuerdo; hubiera sido ridículo polemizar sobre datos firmes e irrebatibles que habíamos tomado de la propia colección de ***Cine R. Actualidad***. De esto dice el Sr. Jiménez que le hemos rectificado opiniones sobre películas y cosas por el estilo.

UN PERIODISTA APRENSIVO. El señor Jiménez sostiene que le hemos insultado porque hemos llamado "desaprensivos" a quienes, como él, intervinieron en cierto reciente concurso de actrices. En el título de su suelto, traduce la palabra por "***desvergonzados***", más abajo, por personas "***sin escrúpulos, sin delicadeza***". Está citando al Diccionario, pero después de dar un largo rodeo. Allí dice que es "***desaprensivo***" quien no tiene aprensión, y de esta palabra se dice que es "***escrúpulo, recelo***". Si citara al Diccionario con entera buena fe, sabría que es "***aprensivo***" quien es excesivamente "***delicado, vergonzoso***", y que es "***desaprensivo***" quien no padece de esas timideces. Para el lector, para todo el mundo, para nosotros, para el mismo Sr. Jiménez, son desaprensivos quienes, con desenvoltura, con desenfado, con alguna indiferencia por lo que les rodea, siguen su camino o mantienen su actitud, sin examinarla a fondo. ***El Tiempo*** (Julio 27, pág. 3, col. 2), llama desaprensivos a los gobernantes, y quiere decir (eso lo entiende cualquier lector) que el gobierno no se preocupa de los problemas que debiera resolver. Cuando llamamos "***desaprensivos***" a los participantes y organizadores del mencionado concurso de actrices, quisimos decir (eso lo entiende cualquier lector) que ellos no se preocupaban de que ese

concurso de actrices era una ruta errada para el cine nacional, y que ellos seguían su camino sin meditar en las finalidades últimas del mismo, y hasta disimulando sus evidentes errores de planteamiento y organización. Creer que nosotros lo hemos tildado de inescrupuloso o desvergonzado es deformar la cuestión o no querer verla; es, también, y con otro sentido de la palabra, un exceso de "***aprensión***" o sea un "***falso concepto que acerca de alguna cosa hace formar a uno la imaginación***" ("Diccionario Enciclopédico Hispano Americano, 1912, tomo 2, pág. 433).

AGRESION PERSONAL. El señor Wilfredo Jiménez concurrió con su hermano Asdrúbal a nuestra oficina particular (julio 19, hora 17), nos sorprendió solos, nos agredió de palabra y de hecho, y no aumentó sus actos porque nos resistimos a entrar en pelea. Teníamos motivos de fondo para nuestra negativa; nos resistimos a creer en la razón de los puños. Teníamos también razones circunstanciales: inferioridad en número, inferioridad física. Carecemos de la musculatura del señor Jiménez, de su entrenamiento deportivo, de sus conocimientos de boxeo. No tenemos ningún inconveniente en admitir que el señor Jiménez puede vencernos en cualquier lance físico, a puños, a espada, a balazos, a "catch-as-catch-can". Pero, además, el señor Jiménez es un periodista, tiene una página para defenderse si lo atacan, y hasta tiene una Ley de Imprenta para aplicar (con ***Marcha*** no le hará falta: estas páginas le están abiertas). Se equivocó y exageró cuando se creyó insultado; se equivocó mucho más cuando entendió que debía vengarse personalmente (y llevando testigos) de alguien a quien sabía físicamente inferior. Al señor Jiménez le será difícil encontrar adhesiones a su insólita actitud, ni siquiera entre sus propios compañeros de redacción, tres de los cuales dejaron constancia de su protesta, habiendo renunciado uno al puesto que ocupaba en ***Cine R. Actualidad***. Daremos nombres a quien los pida.

NUESTRA ACTITUD. No nos corresponde puntualizar la dignidad o moralidad de nuestra vida. Hoy, sin embargo, nos cabe reflexionar en que muy pocos reproches deben alcanzarnos cuando el señor Jiménez, puesto a formularnos reparos, sólo encuentra el presunto "***afán de llamar la atención***", los presuntos "***arranques nerviosos***", los presuntos "***tonos pedantes***". Si a esa sobriedad se reduce todo, podemos felicitarnos calurosamente. En el curso de nuestra labor en estas columnas, hemos criticado con demostrable imparcialidad los espectáculos públicos a que hemos asistido; no hemos hecho diferencia alguna si nuestros colegas aparecían en dichos espectáculos, y hasta hemos criticado a algún amigo personal cuando entendimos que su labor en teatro de aficionados merecía algún reproche. Están delante nuestro, y no nos hacen vacilar, las consecuencias de esa imparcialidad, que nos hace comentar la actividad artística nacional con la misma independencia que semanalmente utilizamos para comentar la extranjera.

FONDO DEL ASUNTO. Las diversas actitudes del señor Jiménez (el considerarse insultado, el hacernos tibios reproches, el atacarnos personalmente), son cortinas de humo y claros deseos de desviar la atención del problema de fondo. Hemos criticado **Los Tres Mosqueteros** y cierto concurso de actrices vinculado a ese cine nacional; hemos mencionado a ***Cine Radio Actualidad***; se nos responde alegando que hemos provocado una cuestión personal; dijimos también que sorprende que

Cine R. Actualidad publique un suelto sobre conflictos que manifiesta querer resolver por caminos no periodísticos. Hay una teoría que explica esa contradicción u omisión. Ese suelto se publicó como única reacción de la revista ante periodistas que critican un concurso de actrices que esa revista organizó, y que hoy se hacen responsables de estas mismas líneas. Esa revista no puede o no quiere responder ante nuestra crítica a su concurso, y admite que en sus páginas el señor Jiménez intente desviar el asunto hacia el campo personal, fingiendo, con juegos de palabras, que "***desaprensivos***" quiere decir "***desvergonzados***" y que esos adjetivos se lavan con sangre. Hacia el final del suelto el señor Jiménez formula un desafío a luchar (para nosotros o para el boxeador a quien designemos "***responsable***"); sus veladas palabras no ocultan que ese desafío es su auténtico móvil.

Si ***Cine R. Actualidad*** publicara sobre su concurso la réplica que ahora omite, no podría apoyarse en claros principios para refutarnos; no podría enunciar una ética para su organización del concurso; no podría juzgar como excelente ni meritorio el espectáculo público (Ambassador, Mayo 16) a que ese concurso dio lugar; sólo podrá confiar al tiempo (un vago azar) la demostración de que con ese concurso se ayudaba a formar un buen cine nacional, si es posible alguno.

Esos son los hechos auténticos de todo este lamentable asunto, en el que tanto espacio estamos gastando; ningún desafío personal del señor Jiménez, cumplido o incumplido, podrá desmentirlos.

⊡

5. H.A.T. contra diario *El Día.*

Fecha: febrero 1948.

Motivo: El anticomunismo militante de ***El Día*** lo hace faltar a la verdad.

•••

Ignorancia y mala fe

En ***EL DÍA*** (febrero 13) se publica un suelto titulado ***Muerte natural***, en el que se utiliza la muerte del director ruso Sergio Eisenstein como un pretexto para formular, a cualquier costo, argumentos anti-soviéticos. Se manifiesta allí que la carrera del director se inició con **La línea general** y **El acorazado Potemkin**. Eso no es cierto. Se agrega que ese comienzo ocurrió ***"no mucho después del advenimiento del régimen"***; en realidad fue varios años después. Se apunta que ***"después comenzaron las directivas y, como es lógico, constreñido a servirlas, el talento artístico de Eisenstein se fue apagando"***. A lo que cabe comentar que las directivas presuntamente comenzaron antes, y que el talento artístico de Eisenstein, lejos de apagarse, culminó posteriormente en **Alejandro Nevsky** e **Iván el Terrible**. Se manifiesta en ***El Día*** que esta última película ***"no satisfizo en el grado deseable a los jerarcas de Moscú: no era suficientemente propagandística"***. Aquí hay errónea información: el film conocido en Montevideo no mereció objeciones de los ***"jerarcas de Moscú"***, y justamente por eso, pudo ser exhibido en el resto del mundo. Las objeciones fueron

hechas a la segunda parte del film, y no ciertamente por los jerarcas en cuestión, sino por publicaciones periodísticas rusas. En cuanto a que la película no era suficientemente "propagandística", se demuestra aquí que el cronista de ***El Día*** ignora la película, el tema de la película, y la deliberada exaltación del Zar Iván que en ella se propuso el realizador. Quizás sea oportuno recomendar a ***El Día*** que se entere de los simples hechos antes de comentarlos; de nuestra colección le ofrecernos gratuitamente una crónica de ***Marcha*** (23 mayo 1947) y dos páginas de ***Life*** (13 agosto 1946) donde figuran, opiniones aparte, las informaciones necesarias.

El suelto de ***El Día*** termina afirmando que pese a las directivas superiores, ***"Eisenstein tuvo la osadía de querer seguir siendo, aún en pequeño grado, un director de cine. Su muerte quedó sellada. La Prensa soviética no menciona la causa de su deceso"***. Y como el suelto se titula ***Muerte natural***, el crédulo lector de ***El Día*** supone que Eisenstein fue asesinado, directa o indirectamente, por las autoridades soviéticas. Es lamentable que ***El Día*** ignore: a) que Eisenstein admitió y cumplió las directivas soviéticas; b) que **Alejandro Nevsky** e **Iván el Terrible** son no solamente dos muestras de arte cinematográfico sino también dos piezas de propaganda para la URSS; c) que Eisenstein no fue ***"en pequeño grado un director de cine"*** sino el más grande de los realizadores cinematográficos soviéticos y uno de los más notables del cine mundial; d) que un telegrama de Moscú, 12, A.P., publicado en la misma fecha que los disparates de ***El Día***, informa que Eisenstein murió de un síncope cardíaco.

El Día ha incurrido en ignorancia, o en mala fe, o, más probablemente, en ambas cosas.

⊡

6. H.A.T. contra la censura soviética

Fecha: febrero-marzo 1948.

Motivo: Las objeciones de Moscú a tres músicos soviéticos. Primero el semanario comunista ***Justicia*** ignoró la noticia, que en cambió apareció en ***Marcha***:

•••

Sobre los artistas soviéticos

Los hechos son:

PRIMERO. El Comité Central del Partido Comunista, en Moscú, censuró públicamente a Prokofiev, Shostakovich y Khachaturian, los tres músicos más famosos de la Unión Soviética. La censura versó sobre ***"perversiones formalistas"***, falta de ***"orientación realista"***, ***"influencias burguesas"*** y ***"tendencias antidemocráticas en la música"*** (textual).

SEGUNDO. Diversos telegramas dan cuenta de que dichos compositores, y otros de menor categoría que también fueron incluidos en la censura, han aceptado las objeciones hechas por el Comité Central, reconociendo su justicia, agradeciendo las instrucciones, aceptando "***el interés severo, pero paternal, que se tiene para con nosotros los músicos soviéticos"***. Estas declaraciones han desmoralizado a diversas personas de nuestro conocimiento.

TERCERO. No obra en nuestro poder ninguna evidencia de manifestaciones hechas, fuera de Rusia, por ninguna voz oficial de ningún Partido Comunista. En lo que se refiere a ***Justicia***, no ha hecho comentario alguno en su edición de febrero 20, a pesar de que tuvo tiempo para ello.

CUARTO. Hasta febrero 23, la Legación Soviética en Montevideo no tenía información oficial concerniente a este asunto.

El mundo es muy complicado, el arte es muy diverso, ningún régimen político parece perfecto. Cuando un periodista extrae conclusiones absolutas sobre temas complejos, lo único razonable es dudar de él. Sin embargo, creemos y decimos:

PRIMERO. En un país no socializado, el artista debe solucionar su problema económico mediante un empleo, un protector, o su propia fortuna. Si no le favorecen estas soluciones (y ninguna es ideal) deberá vivir de lo que su propio arte pueda rendirle. Esto suele conducir a la prostitución del talento, que es uno de los grandes males de nuestro siglo. También puede conducir a la miseria, en la que transcurrió casi toda la vida de Dostoievski.

SEGUNDO. Hay quienes fingen creer que la miseria es saludable si resulta ser una fuente de inspiración. Al comentar la purga del régimen soviético en la actual literatura rusa (junio a octubre 1946), un periodista inglés la criticó severamente, manifestó que la actitud soviética revela ***"una completa ignorancia sobre qué es el arte y por qué gusta a la gente"*** y terminó afirmando que ***"la receta de oro para el arte es el fermento de una infancia desgraciada trabajando a través de una noble imaginación"*** (Cyril Connolly en "Horizon", Londres, octubre 1946).

TERCERO. Como siempre, la única regla de oro es que no hay regla de oro. Cuando una infancia desgraciada se sustituye por una entera vida de miseria, la inspiración o independencia artísticas pasan a ser bagatelas cuyo precio es excesivamente caro. Por otra parte, conocemos a los genios que han podido superar a la miseria, pero no conocemos a los muchos genios que se dejaron vencer por ella.

CUARTO. En principio, parece deseable que un estado socializado se preocupe de sus artistas. No puede descartarse la validez teórica de un tratamiento como el de dar a cada uno ***"según su necesidad"*** y pedirle ***"según su posibilidad"***.

QUINTO. Si aceptamos, en términos marxistas, que el arte es la consecuencia del medio social en que fue creado, debemos aceptar que el mundo soviético tiene que ser suficiente inspiración para el artista que crea en ese medio. No deberá descartarse, ciertamente, su propia imaginación, su conocimiento de

otras gentes, naciones y épocas, pero puede aceptarse, para seguir el razonamiento comunista, la validez general de aquel principio. En ese medio, distintos talentos crean obras de distintos grados.

SEXTO. La relación entre el ambiente y el creador parece correcta en tanto que funciona bien. Pero si un creador se desvía del ambiente socializado, y compone lo que el régimen llama obras burguesas, decadentes, individualistas, etc., entonces debemos pensar que algo marcha mal en el régimen, o algo marcha mal en la tan apreciada relación entre el hombre y su medio. Es probable que tenga razón ***El Día*** cuando opina que el régimen soviético no es un paraíso, pero el punto en discusión no es ése sino el hecho indudable de que ningún régimen de vida, ni el paraíso mismo, es suficiente para abarcar el impulso, el deseo y la inspiración de un artista.

SÉPTIMO. Cuando el régimen censura determinadas obras de determinados artistas, está ejerciendo su más legítimo derecho a la crítica, y no hay ningún motivo para que nosotros, desde aquí, debamos objetar una censura ejercida por personas cuya competencia ignoramos, ni para que defendamos obras recientes que aún no conocemos. Pero si a falta de una versión oficial (fuimos a la Legación Soviética, y allí no la tenían) nos debemos atener a la versión de los telegramas, entonces podemos suponer que la crítica del régimen está subestimando toda consideración estética, y afirmando la existencia de cosas tan difícilmente demostrables como ***"tendencias antidemocráticas en la música"***. Es probable que no deban descartarse las consideraciones sociales en la crítica de arte, pero es simplemente seguro que no puede descartarse la prioridad de las consideraciones estéticas.

OCTAVO. Formular únicamente consideraciones sociales y políticas significa meter todas las artes en una cajita de fósforos. La revista del Departamento de Propaganda de la URSS manifestó hace dos años: ***"El arte y la literatura del Soviet deben producir obras plenas de pasión y de profundos pensamientos, penetradas con ideas de patriotismo soviético"*** (***Cultura y Vida***, Moscú, 28 de junio 1946). La última condición excluiría a Raskolnikov, a Hamlet, a la Novena Sinfonía; permite dudar de que la URSS autorice el desarrollo de los Dostoievski, Shakespeare y Beethoven que en ella puedan nacer. Cuando un artista expresa algo, lo único útil es lo que expresa y cómo lo expresa, con entera independencia del patriotismo soviético, y prescindiendo de él si así corresponde.

NOVENO. Dejamos constancia de que podríamos diferenciar, con alguna aproximación, cuál es la literatura burguesa y decadente y cuál es la literatura conforme al espíritu soviético; los temas y su tratamiento permiten esa discriminación. No podríamos diferenciar, en cambio, cualquier música espiritualmente burguesa de cualquier música espiritualmente soviética, y ninguna teoría al respecto nos parece algo más que una insuficiente vaguedad.

DECIMO. Cuando los mismos compositores reconocen sus culpas y agradecen la paternal intervención del Comité Central del Partido Comunista, no pensamos que se ha mejorado su sentido de autocrítica; nos limitamos a pensar que están obligados a agachar la cabeza. A esa altura, volvemos a pensar en los artistas que tratan de crear en un país no socializado, fiándose de sus solas fuerzas, y enfrentados a la humillación, a la miseria y a la prostitución de su talento. Entonces nos parece preferible su situación, con todos sus riesgos, antes que la situación de los artistas soviéticos, y no es en salvaguardia de utópicos postulados estéticos que hacemos la elección, sino en nombre de una mínima y elemental independencia del espíritu humano, mucho más considerable cuando se trata del espíritu de un creador.

UNDECIMO y último. Es lamentable tener que coincidir con una prensa antisoviética, en la que se usan día a día varios argumentos muy discutibles, con finalidades políticas mucho más discutibles. Pero parece muy difícil pensar claramente sobre el caso de los artistas soviéticos sin llegar a otras conclusiones que no sean las de una desaprobación y un desagrado. A la fecha, poseemos una profunda curiosidad por los comentarios que pueda formular ***Justicia***, pero debemos agregar que si su silencio se mantiene, ese silencio será poderosamente significativo.

•••

Ante esta nota ***Justicia*** no mantuvo el silencio y en un largo texto procuró relativizar la situación, aclarando que en la sociedad socialista el arte se desarrolla "***en el terreno de la lucha fraternal, entre fuerzas sociales amigas***". Eso prolongó alegremente la discusión:

•••

Arte dirigido

Otra vez el semanario ***Justicia*** cree que nuestras notas son suficiente motivo para dedicarnos tres cuartos de página. Ya se discutió en 1945 sobre la validez dramática de **Arco Iris**; ahora se pone en el tapete un artículo nuestro sobre los artistas soviéticos. Alguna experiencia en estas polémicas con ***Justicia*** nos ha enseñado que el único interés público debe concentrarse sobre el mismo tema que se discute, y que el cuidadoso censo de las consideraciones personales sobre el adversario debe mantenerse en un plano muy secundario. Es cierto que ahora ***Justicia*** nos facilita esa labor en las mismas páginas donde antes se nos tratara de ***"diminutos cronistas metropolitanos"*** y de ***"crítica menor"***, el Señor Alejandro Laureiro prefiere adoptar, ahora, una postura más inteligente, y nos trata en un tono generalmente respetuoso, diciéndonos, alguna vez, ***"estimado crítico"***. Esa amabilidad no importa; igual podemos decir que no sentimos por el Señor Laureiro la misma estima que él aparenta sentir por nosotros, ya que lo vemos dudando donde debía estar seguro, lo vemos afirmando donde debiera dudar, lo vemos falsificando algunas de nuestras posiciones, para poder refutarlas más cómodamente, y lo vemos, en los últimos párrafos, ignorando simplemente lo que dice.

REALISMO. En el curso de más de tres años de crítica cinematográfica en estas páginas, hemos querido ajustarnos a los elementos reales de las películas que ana-

lizábamos. La norma es saber si el tema es auténtico, y si lo son sus personajes, su enfoque, su resolución; siempre nos ha parecido primordial esa búsqueda para cualquier comienzo de análisis crítico. Ninguna consideración estética sobre **Iván el Terrible** nos impidió ocultar el análisis histórico y político de su tema y de su tratamiento. Es un ejemplo; nuestros abrumados lectores saben cómo semanalmente se repite esa búsqueda hasta llegar al hastío. Ese criterio realista logra evitarnos otros más frecuentes ataques comunistas. Porque si alguna validez podemos reconocer de antemano a los críticos comunistas, es la de sus ataques a los estetas que viven en el limbo, creen que el arte se produce solo, adoptan un criterio únicamente individualista, y niegan toda conexión entre la materia artística y la materia real de este mundo.

CRITICA. El Señor Laureiro está de acuerdo con nosotros, y cuando analiza la materia artística trata de identificar el medio en que fue creada: ***"en la sociedad burguesa el arte sólo ha podido desarrollarse entrando continuamente en contradicción con las clases dominantes"***, ***"en la sociedad socialista... se desarrolla en otro terreno, en el terreno de la lucha fraternal, entre fuerzas sociales amigas, unidas por un objetivo común"***. Ambos conceptos pueden ser muy discutibles, y por cierto que no los firmaríamos, pero es muy curioso que sean afirmados por el Señor Laureiro después de haber refutado al ***"archireaccionario Taine"*** y a sus teorías sobre la geografía, la raza, las costumbres y el "medio". No necesitaba refutarlos: él, como nosotros, sabe que no podrá describir el arte del Soviet sin tener en cuenta al Soviet, y como no podrá analizar nada sin conocer sus antecedentes, no podrá diferenciar a Bach de Warner sin tener en cuenta, entre otros elementos, la diferencia de épocas; no podrá analizar a Cervantes sin considerar que es español, ni podrá explicarnos ***Sangre negra***, de Richard Wright, sin reconocer la previa existencia de la discriminación racial en .UU. Todo esto viene a cuenta de que, precisamente, hicimos caudal de la existencia del Soviet, de sus proclamadas ventajas en el tratamiento a los artistas, y de las aparentes fallas de ese tratamiento. El Señor Laureiro quiere refutarnos. Con citas de Marx sobre Feuerbach, rechaza la influencia de las circunstancias sobre el artista, dado que a él le parece más importante la influencia del artista sobre las circunstancias. Cualquier marxista podría reconocer la verdad de ambas premisas, y aclarar que no hay contradicción en su coexistencia. El objetivo del Señor Laureiro es bastante claro: dado que Prokofiev tiene una influencia en el público soviético, es conveniente amoldar esa influencia a las necesidades del Estado. De ahí que el régimen lo censure si lo cree falto de orientación realista, preso de perversiones formalistas y demás cargos formulados por el Comité Central del Partido Comunista.

ARTE DIRIGIDO. Pero entonces falta aclarar por qué se desvía Prokofiev, hasta qué punto esa desviación puede ser una superación, quiénes son sus contemporáneos para comprender a Prokofiev mejor de lo que él se conoce a sí mismo, y, con franquicias para este último caso, si los mejores de sus contemporáneos son los críticos musicales o los miembros del Comité Central del Partido Comunista, o si casualmente los miembros en cuestión son, justamente, los críticos musicales más estimables de la Unión Soviética. El Señor Laureiro proclama que allí no hay nada artificial, que el arte de partido (como la filosofía de partido) es ***"una relación real, que existe independientemente de nosotros"***. Entonces nosotros lo dudamos. Y no crea el Sr. Laureiro que estamos proclamando el individualismo en el arte. Para decirlo en términos muy claros, y con nuestro habitual temor a los conceptos absolutos, es así: a) el artista puede producir en consonancia con las necesidades sociales del mundo que lo rodea; b) es deseable que así sea y es objetable la torre de marfil; c) si así no ocurre será imposible obtener del artista una militancia que no salga espontáneamente de su conciencia; d) los medios compulsivos de obtener esa militancia también son objetables.

SILENCIO. Justamente la actitud soviética de hacer volver al redil a sus ovejas descarriadas pinta en términos muy tristes el tratamiento que el régimen da a sus artistas, porque la protección de que gozan parece compensada por la dedicación que les pide a sus objetivos sociales y políticos, al solicitarles ***"la creación de un arte realista soviético"*** sugiriéndoles la búsqueda en las fuentes de la música nacional rusa, incluido su folklore. Esa actitud soviética nos causó, si a alguien le importa, ***"desaprobación y desagrado"***, y así lo dijimos, a quince días de las primeras noticias, y descontando que no habría (y no hubo) informaciones complementarias. En esa fecha teníamos suma curiosidad por saber cómo planteaba ***Justicia*** el problema, porque se trataba de un asunto delicado, importante, y claramente adverso a la URSS. Curiosamente, ***Justicia*** no dijo una palabra, y prefirió mantener el silencio. Ante nuestro expreso desafío, dice ahora que carece de una información seria sobre el problema, que la impaciencia es mala consejera, y que no cree en las manifestaciones de la prensa yanqui porque sabe que la prensa yanqui miente (se refiere a United Press); por algún lado, escribe sobre ***"la supuesta censura de determinados músicos"*** (¿duda de ese hecho?), por otro lado sobre ***"la discusión que habría tenido lugar en la URSS"***. Nótese el tiempo del verbo. En el fondo, el problema es mucho más simple. Acompañamos al señor Laureiro en dudar sobre la exactitud de las palabras que escribe United Press (dudaríamos de cualquier otro origen), y es probable que la versión textual de la censura soviética a los músicos no incluya frase tan inexplicable como ***"tendencias antidemocráticas en la música"*** (***El Día***, febrero 12). Pero no dudamos sobre la verdad fundamental que es la existencia de la misma censura, y si ***Justicia*** se calló durante tres semanas dudando de que esos hechos fueran ciertos, es irrazonable que los admita para refutar un artículo de ***Marcha***, y que vuelva a rechazarlos para postergar, en procura de mejor información, la opinión que le hemos pedido. En términos más agrios, se dice que ***Justicia*** no habla del caso de los músicos soviéticos porque no le conviene hacerlo así. Se ha callado con prudencia, y sólo habla para explicar, muy difícilmente, por qué se calla.

TRAMPAS. Una fundamental, que repite el estilo de otros peores polémicos de ese semanario. Anotamos en nuestro artículo la censura del régimen a los músicos, y después anotamos que los músicos habían aceptado públicamente tales objeciones; citamos entre comillas algunas de esas declaraciones de los músicos, y agregamos ***"estas declaraciones han desmoralizado a diversas personas de nuestro conocimiento"***. El señor Laureiro, con fidelidad muy dudosa, interpreta que los desmoralizados éramos nosotros mismos, canje que no nos importa, pero interpreta, también, que la causa de esa desmoralización era la censura del régimen.

Con tan ilustre motivo nos regala una columna sobre las certidumbres y la alegría que le proporciona la URSS. Trabajo inútil, porque no hemos escrito sobre lo que nos parecía la URSS antes y después del incidente, sino que meramente anotamos lo que alguien estimaba de Prokofiev antes y después de verle agachar la cabeza. El señor Laureiro debiera leer bien, para no equivocarse al escribir.

IGNORANCIA. Al final de su nota, el señor Laureiro nos sugiere que entretengamos nuestra impaciencia comentando algún otro aspecto *"bien conocido"* de la batalla mundial por la cultura: las investigaciones parlamentarias sobre el comunismo en Hollywood. En su ignorancia cree que hemos omitido el tema. Así que le sugerimos revisar la colección de ***Marcha***, y comprobar, en la página cinematográfica, la existencia de varios pequeños sueltos escritos durante 1947, cuyos títulos son ***Democracia*** (junio 20), ***Truman*** (junio 20), ***Sombras*** (agosto 15) e ***Investigación*** (diciembre 26). Pero como esos sueltos le parecerán pequeños, le recomendamos la abundante lectura de un artículo a tres columnas titulado, sin evasivas, ***Un tema de nuestro tiempo: EL COMUNISMO EN HOLLYWOOD*** (Marcha, octubre 31). Es muy probable que coincida con las opiniones allí expuestas, y le estamos enviando por correo el ejemplar en cuestión, para agitar su conciencia, y para tratar de impedir que en el futuro escriba sobre lo que ignora. En todo caso, será muy placentero leer lo que escriba el señor Laureiro sobre las investigaciones anti-comunistas en Hollywood: quizás reconozca que se equivocó al suponer que ***Marcha*** no había escrito, y quizás nos explique la relación que hay entre dos hechos: a) Gary Cooper se proclamó comunista y ***Justicia*** aplaudió emocionada esa proclamación (ver oportuna nota del señor Wilfredo Jiménez); b) las autoridades de Checoslovaquia han prohibido, entre otras, las películas de Gary Cooper (ver telegrama de United Press en ***El Día***, marzo 6). Alguna explicación parece necesaria.

7. H.A.T. contra Carlos Maggi

Fecha: junio 1948

Motivo: En una nota de ***Marcha***, el escritor (n. 1922) pide un ejercicio más subjetivo de la crítica. Aunque lo hace en un tono amable, casi fraterno, desata en H.A.T. una furia de densidades expresionistas.

•••

Con el permiso de *La Mar en Coche*

LITERATURA — Bajo el título premonitorio de ***"Bueno, yo les dije..."***, con que finge una veteranía de la que carece, el señor Carlos Maggi escribe (***Marcha***, junio 25) sobre la ***"nueva crítica uruguaya"*** y la impugna largamente, citando los nombres de cronistas literarios, teatrales, musicales y cinematográficos más cercarnos a estas páginas. La tesis del Sr. Maggi dice que ***"la mejor manera de valorar y comentar una obra"*** no debe ser la de efectuar ***"un relevamiento topográfico a lo largo de las páginas, una especie de censo clasificado"***, ni la de establecer ***"verdades cuya exactitud pueda probarse"*** o ***"afirmaciones cuyo contenido pueda sentirse verdaderamente, completamente, por todos"***. Ante esa crítica objetiva y repetidamente fundamentada, él declara preferir una mayor atención a lo subjetivo del crítico, que en su caso expresaría una lectura ***"como suceso de mi conciencia, como conmoción de mi alma"***. Según él, la critica objetiva, ***"no pasa nunca de ser una cosa útil y correcta, pero muy menor"***; más abajo averiguamos, penosamente, que el Sr. Maggi habla de sí mismo al establecer que ***"si alguien se siente comprometido en la literatura... no le bastan, la clasificación y la nomenclatura y la descripción: busca sus respuestas, trata de que realmente sean sinceras, que lo representen por completo"***. Aparentemente, eso les pide a los cronistas de ***Marcha***, cuyas abundantes opiniones finge desconocer, cuyas fundamentaciones y datos le fatigan, y a los que sugiere que ***"un buen comentario cabe en un párrafo"***. Bien. Si el Sr. Maggi desea una polémica seria sobre el problema, comenzaremos por decirle que el problema no existe, que cada una de sus líneas es refutable, que la crítica objetiva y fundamentada es la mejor que puede pedirse a una publicación, y que es absurdo solicitar que sea abandonado lo mejor, para consagrarse a un terreno en el que dominan la arbitrariedad y el hígado de cada crítico. En segundo lugar, la respuesta subjetiva del lector frente a cada libro o frente a la literatura es una relación muy íntima y privada entre el Sr. Maggi y sus lecturas, y en esa relación ningún crítico quiere incomodarle, ni podría tampoco ayudarle, aunque así lo quisiera. En tercer lugar, es una verdadera fortuna que las artes, la crítica y el periodismo tengan algunas disciplinas generales a las cuales seguir, porque esas disciplinas proporcionan un plan de acción, y dan por corolario una crítica objetiva y fundamentada, con defectos, naturalmente, pero especialmente útil para un público que estar mal informado. Para decirlo con selección de palabras ajenas: ***"La literatura es algo que debe aprenderse como la geometría o la medicina. El literato no es un ser que siente algo extraordinario —o por lo menos no es sólo eso; es además quien posee una artesanía, un oficio, una técnica. Hay necesariamente, además, un procedimiento. La obra es un artificio, una construcción que para lograrse perfecta ha de ser realizada cumpliendo ciertas normas, sus propias normas casi siempre"***. Estas palabras las escribió el propio Sr. Maggi en ***Escritura***. Montevideo, octubre 1947, pág. 31. Hace un año el Sr. Maggi escribía con un laudable criterio objetivo; ahora ha decaído hasta ser contradictorio, insostenible y subjetivo, en un fenómeno que sin duda él explicará como un suceso de su conciencia y conmoción de su alma. Hay una explicación más objetiva, más fundamentada, más permanente: el Sr. Maggi tiene interés en provocar polémica, apta para estériles discusiones de café: puesto en ese camino, no vacila en elegir una causa indefendible. En un párrafo, le diremos que su artículo, mal escrito y peor pensado, es una charla inútil, incorrecta y muy menor; en dos párrafos le diremos que de polemistas está el mundo lleno, mientras que hace falta gente capaz de hacer buena literatura, arte valioso, crítica útil. No poseemos evidencia de que exista labor crítica del Sr. Maggi, pero ya estamos temblando ante la posibilidad de que se dedique a explicarnos, en un solo párrafo sin fundamentos, los sucesos de su conciencia y las conmociones de su alma.

8. H.A.T. contra el Ministerio de Instrucción Pública

Fecha: diciembre 1948.

Motivo: La conformación y funcionamiento de un jurado literario convocado por el Ministerio para otorgar premios en efectivo a obras publicadas en 1947. El texto fue escrito en colaboración con Carlos Ramela e ilustra con claridad algunos de los "vicios de aldea" contra los que se rebeló la generación del 45.

•••

El jurado que falló

Morir, dormir, quizás soñar, tal vez sea ése el destino cierto del poeta inédito. Para satisfacción de nuestro Estado, para contribución a cierta obra social, para la tranquilidad espiritual de la conciencia pública, el decreto del 4 de febrero de 1926 y sus modificaciones subsiguientes han instituido remuneraciones en efectivo que intentan aquietar el estómago del poeta, subrayar su prestigio si lo hubiere, crear el prestigio cuando no lo hay. ¿Quién aplica esas remuneraciones, por qué intermedio, con qué sistema, con qué resultados? La reciente publicación de los fallos dictados por el jurado del Ministerio de Instrucción Pública (obras literarias de 1947) puede ayudar a la comprensión de esa obra; no ayuda en cambio, a elogiarla ni a valorar su espíritu. Alguna de las obras premiadas con $ 600.00 había obtenido ya, apenas al nacer, una remuneración privada de la empresa comercial que con la obra hiciera su propaganda; y mientras los dineros del Estado se daban así a quien no parecía en el caso precisarlos, los diarios publicaban, en esos mismos días, la lista de premios monetarios que habrán de distribuirse durante el próximo Carnaval. Una troupe bien afiatada vale para nuestro Estado más que un genial poeta uruguayo, si lo hubiere; este festivo canto de los números llegó a empalidecer la tarea de un jurado que se empeñaba en discernir, entre mucha morralla, la novela y el poema que mejor puedan representar a una parte del espíritu nacional.

LA TRABA LEGAL. Por algún mecanismo que la burocracia y la jurisprudencia comprenderán mejor que el poeta inédito, siete jurados incluyen sólo a uno nombrado por los concursantes (a simple mayoría), sólo a tres nombrados por el mismo Ministerio (a discreción de su superior jerárquico y de quien mejor sepa formularle sugestiones), y a muchos tres nombrados por la Academia Nacional de Letras, entidad misteriosamente oficial que a los siete años de su joven existencia agrupa (para siempre) a los representantes de la muy mayor edad. El poeta inédito sabe murmurar, desde su café, que la Academia Nacional de Letras no está enterada de las nuevas letras, que adjudicarle de alguna manera la selección de los literatos jóvenes es recargar a la ancianidad con imposibles tareas, y que otorgarle el nombramiento de tres jurados es ayudar a que los premios jueguen, año a año, una repetida ronda entre los candidatos que con más constancia escriben las viejas letras. Cabe alegar, además, que el reparo de ancianidad, con ser el más notorio, no es el más importante que puede aducirse contra la Academia Nacional de Letras, de precario contacto con la literatura. El decreto impone así qué es un consagrado: es un paciente cultivador de un mismo y querido jardín, visitado y elogiado periódicamente por los mismos inspectores (raramente también jardineros), sin que a los visitantes parezca importarles saber el ancho mundo que frente a ese jardín se extiende. Este voto de las viejas generaciones tiene su arreglo, ley mediante, si las tres elecciones de la Academia se someten al propio Ministerio, en cuya renovación de criterio siempre será más fácil creer, o si se delegan, aún parcialmente, a los propios concursantes que parecen ofrecer, pese a todo, mejores garantías.

EL MAYOR SECRETO. Pero aunque el poeta inédito llegue a saber estas generalidades de la ley, difícilmente sabrá cómo funcionaron en el caso y qué debe pensar de la forma en que el Estado quiere protegerle. La información de la prensa no le aclara mucho: donde no se empieza por decir los nombres de quiénes fueron, hace pocos días, los siete jueces de la cuestión, no se dirá tampoco cuáles fueron las opiniones en juego ni qué cabe extraer de ellas. Pero si el poeta inédito sabe ser, también, un investigador de este fallo y de sus secretos, sabrá que ***"Los veredictos del Jurado se pronunciarán mediante voto público"*** (art. 11 de la Reglamentación según decreto del 26 de noviembre 1941), y que cuando esa indicación no se cumplió, cada postulante perdió sus garantías y quedó a merced del probable error y del posible agravio. La amistad, la ignorancia, el escaso tiempo, pueden desviar a un jurado de su clara misión, y la única prevención contra ese desvío es obligar al voto público y fundamentado, donde las concesiones no puedan disolverse en el anonimato. Quizás el Ministerio desconozca que se desobedeció la clara letra del artículo 11; quizás, también, sea oportuno recordar que ***"Queda prohibido a los visitantes toda insinuación, sugestión o influencia, directa o indirectamente ejercida sobre los Jurados o sus asesores técnicos"*** (art. 16), porque si bien estas influencias no dieron motivo suficiente a la aplicación de las penas previstas, es obvio pensar que la sola sospecha de la amistad era sombra que convenía disipar con el más claro y límpido de los procedimientos, y que el secreto no se incluía entre éstos.

UN SISTEMA INCREÍBLE. De los siete Jurados, uno estuvo ausente. Los otros seis supieron entonces que el primer premio de $ 1.000.00 ***"requiere seis votos conformes del Jurado***" (art. 2) y ese premio se declaró desierto, porque felizmente no hubo acuerdo sobre ningún candidato, y la mantenida omisión resultó todo un juicio sobre la pobre calidad del conjunto. Pero, increíblemente, alguien ideó allí que ningún jurado podría repetir, para el segundo premio de $ 800.00, el nombre del candidato que votara y fracasara para el primero. En el desacuerdo se resolvió postergar el segundo premio, alterar el orden de votación y comenzar por las remuneraciones inferiores; se supo entonces que algún nombre, el de Isidro Más de Ayala, podía reunir, en alguna adjudicación inferior, los seis votos necesarios, y esa unanimidad se elevó artificialmente a adjudicarle el segundo premio. Este complejo mecanismo modificó lo que debió haber sido un limpio censo de opiniones, y lo convirtió en un tira y afloje que un político podrá comprender mejor que nuestro poeta inédito del café. El absurdo pilar en que ese mecanismo descansaba pasará probablemente a la historia: un jurado sostiene para el primer premio al literato A, pero A no reúne los votos necesarios, y el primer premio se declara desierto. Entonces se vota el segundo premio, pero ya no puede sostener ahora su voto por A, porque quemó ese voto en la primera instancia. Vota luego por B, el cual también fracasa; teóricamente, pasará a quemar

entonces por orden sus votos por C, D, E y F. La única vez que obtiene la conformidad de los otros es con el literato G, y eso para un premio inferior; sólo le queda lamentar entonces no haber reservado para ese éxito a su candidato A, después de haberlo juzgado el mejor. La sola repetición de un voto lo hubiera facultado para evitar estos absurdos, pero si la repetición aparece prohibida (aunque el reglamento no lo diga), el sentido de la votación se desvirtúa en la componenda. No es fácil que nuestros poetas comprendan esta geometría, ni que sepan ver, a través de la maraña, el espíritu de ayuda al artista que alguna vez el Estado quiso instituir. Si el Ministerio de Instrucción Pública protege este sistema, será oportuno conocer sus explicaciones; si no lo protege, le será beneficioso enterarse de que fue aplicado.

LAS LETRAS MISMAS. Consignado lo anterior, cabe enumerar sus consecuencias.

I) El segundo premio (desierto el primero) fue otorgado a un libro que, sin mengua de la importancia que su autor pueda tener en otras disciplinas, poco o nada tiene que ver con la literatura. En ***Marcha*** (Nº 424) se comentó ***El inimitable Fidel González*** diciendo: ***"En realidad, no es una novela, ni tampoco un relato; le falta el inevitable soporte de hechos que caracteriza a los géneros narrativos, carece de la deliberada ficción. Participa más del ensayo científico, de la crítica de costumbres"***. Prevista la fácil e improcedente objeción de que la literatura no se agota en los géneros narrativos, es necesario puntualizar que el libro de Más de Ayala aspira decididamente a ser obra narrativa o de ficción y fracasa, no alcanza; el remanente que de él queda no es encasillable en otro género salvador, sino que es un producto literariamente informe, un residuo que certifica cierto grado, no importa cuál, de inteligencia y cultura, pero que de ningún modo valida la obra en el ámbito literario.

II) Dicho libro fue preferido, antepuesto, a una serie de obras que en mayor o menor medida, sujetas a reparos más o menos fundamentales, ostentan un indiscutible carácter literario. Puede inaugurarse la lista de postergados con la colección de relatos de Felisberto Hernández ***(Nadie encendía las lámparas***, Sudamericana, Bs. As., 1947). ese libro también fue comentado en ***Marcha*** (Nº 423), intentándose concluir allí que los cuentos de Hernández apelan decididamente al ensueño (influencia de Kafka) pero éste apenas fugazmente los visita; que la repetida invocación al recuerdo (influencia de Proust) no es deseable; que cabe adjudicar a la gravitación de Supervielle una fusión, intencionalmente risueña, de lo poético y lo apoético; que, en fin, "encender las lámparas" (en el sentido de Hernández, indiscernible aquí) no es en literatura el camino más conveniente. Pero también se decía allí que sus personajes tienen cierta convincente realidad, estén presentes en el relato, a veces con nitidez; que Hernández es un escritor de claras imágenes visuales, que su sentido de los colores y de las formas es estimable, que en general maneja, diestramente, todas las sensaciones. Esto vale tanto como decir que Hernández es un escritor, que lo que hace es literatura, que su obra será (es) pasible de tales o cuales reproches (algunos importantes), pero quien formule esos reparos no debe perder de vista el hecho evidente de que trata con una obra literaria, y no con elaboraciones ajenas a la literatura, más o menos contaminadas de opinión, de discurso, de fácil información.

Similares conceptos admiten repetirse respecto de otros escritores que obtuvieron remuneraciones (lo obra de Hernández no fue mencionada). Cabría, por ejemplo, aplicarlos al libro de Julio J. Casal (***Cuaderno de otoño***, Losada, Bs. As., 1947) o al de Esther de Cáceres (***Mar en el mar***, Imp. Uruguaya, Montevideo, 1947). Cualquiera sea la norma con que se juzguen estos libros (la opinión de esta página —omitida— no puede tacharse de favorable), por radicales que sean los reproches que merezcan, se impone rígidamente una conclusión ordenadora: Casal y Esther de Cáceres son poetas, y no interesa discutir ahora la calificación que en cuanto tales deba asignarles la crítica: ambos sostienen una obra literaria que no puede ignorarse sin incurrir en la distracción, la negligencia.

Las mismas o parecidas razones pueden también reproducirse —agravadas para el crítico que ha confesado (***Marcha***, Nº 457) confiar especialmente en este autor— a propósito de Denis Molina, que soportó un Premio Estímulo. Lo que Denis (o Idea, no inscripta en el concurso pero editada en el año) ha escrito y lo que puede esperarse que escriba, no admite ni remotamente el cotejo literario con el mencionado libro de Más de Ayala. Aún siendo cosas diferentes, una vale, en su terreno, infinitamente más que la otra. Se trata en realidad de magnitudes heterogéneas, de planos distintos. Lo de Denis es poesía, es literatura, puede aspirar con licitud a ser distinguida en un concurso de remuneraciones literarias; el libro de Más de Ayala, descartado el juicio que su autor merezca en otro terreno, no puede aspirar a ello.

A esta altura —comprobado que se ha preferido una obra casi extraña a la literatura frente a otras, pasibles de reparos más o menos graves pero reconocidamente literarias—, es lógico conjeturar qué criterio, valida o pretende validar esa preferencia.

a) Si el fallo admite tales premisas, y las elude apoyándose en que premió una obra que consideró loable por razones no literarias, el criterio es inadmisible desde el mismo espíritu que preside la realización de estos concursos; no incidiría, en el caso, la pobre calidad literaria de los otros postulantes, la que no debiera dar pie a destacar, en esta ocasión, obras científicas o pictóricas o musicales, que literariamente tampoco importan.

b) Si, hipótesis más probable, el fallo es resultado de un compromiso urdido más o menos sobre el terreno, producto bastardo de un tira y afloja donde las razones literarias jugaron un papel sólo relativo y toleraron la vigencia de otros argumentos, entonces las críticas al reglamento y a su aplicación adquieren relevancia definitiva, total exactitud.

Como saldo final, como balance desolador, queda la infinita postergación, la certidumbre de desconocimiento que aflige a toda nueva literatura uruguaya, que estorba su posibilidad de renovación. Más allá del error de este año, en los errores de los años anteriores, en la incurable y rutinaria ineptitud que define los concursos oficiales, sólo una víctima existe, fugitiva de sus benefactores: la literatura nacional, la única, la incierta, ésa que espera desvelada una justicia inaccesible. La justicia que le prometió el legislador, justicia que anualmente le sustraen.

9. H.A.T. (y Hugo Alfaro) contra Cine Club del Uruguay (y los Conglomerados Híbridos).

Fecha: 1950, con un apéndice de 1952

Motivo: La oposición de dos puntos de vista aparentemente antagónicos sobre el cine. Mientras Cine Club defendía el estudio y la difusión de una perspectiva purista, que reivindicaba la etapa muda, las vanguardias y, en general, la cualidad plástica y poética del cine como reductos de su quintaesencia, la postura de H.A.T, y Hugo Alfaro desde ***Marcha*** se ubicaba en una concepción del cine como arte holístico y, sobre todo, dramático, deudor de lo que Noël Burch llamó el "Modelo de Representación Institucional" y de las estructuras –narrativas más que estéticas– del llamado cine clásico.

Si bien el grupo fundacional de Cine Club (Antonio Grompone, Eugenio Hintz, Eduardo Alvariza, los hermanos Eduardo y Jorge de Arteaga) se reunía desde 1946 (aprox.), Cine Club había iniciado sus actividades en marzo de 1948, con una proyección de **Napoleón**, de Abel Gance, acompañada de una conferencia del crítico José María Podestá, que luego se uniría al grupo. Era su tercera reencarnación, ya que Cine Club había funcionado previamente en 1930-32 (con exhibiciones de films de Eisenstein, Dreyer, Sternberg, Lang, Murnau) y luego en 1936, con un proyecto que duró apenas una función (de **La ópera de cuatro centavos**, de Pabst). Además de exhibiciones, cursos y exposiciones, el nuevo Cine Club editó, entre 1948 y 1953, una revista de moderno diseño y calidad de impresión que llegó a la veintena de números.

Un suelto en ***Marcha*** (5 de marzo, 1948) se refirió a la iniciativa y –luego de señalar que *"La idea de ofrecer cine al margen de las empresas cinematográficas comerciales, tratando de satisfacer de una manera ordenada la apetencia de los públicos que saben que el cine puede ser un arte y no sólo un entretenimiento, no es nueva en Montevideo"*– resumió brevemente los antecedentes de Cine Club, sin olvidar el reconocimiento a la labor pública de Cine Arte del SODRE, que por entonces ya tenía cuatro temporadas. El pequeño artículo se despedía con una nota de congratulación que, no obstante, contenía una advertencia y marcaba una distancia: *"No se compromete el juicio que puedan merecernos las futuras actividades del Cine Club, al darle, hoy, nuestra mejor bienvenida."*

A decir verdad, las actividades de Cine Club –a diferencia de las de Cine Arte– no ocuparon mucho espacio en ***Marcha*** en los años posteriores. Una de las escasas excepciones fue la mención que, en su balance anual de la temporada cinematográfica de 1949 (30 de diciembre), los firmantes H.A.T. y Hugo R. Alfaro dedicaron a las actividades cineclubísticas de ese año: *"En una irregular temporada, que repitió títulos ya bastante exhibidos, cabe agradecer a Cine Arte la inclusión de Juana de Arco (1928), de Carl T. Dreyer, joya del cine mudo. Asimismo, un grupo de empeñosos aficionados, casi todos ellos estetas, llevaron adelante la empresa de un Cine Club y consiguieron dos hechos de resonancia: un ciclo de exhibiciones donde se revisaron algunos títulos de interés artístico y|o histórico, y un concurso de cine amateur, cuyos resultados fueron interesantes, siendo también muy placentera la lectura del fallo que los expresa."*

El calificativo de "estetas" fue mal recibido por los miembros de Cine Club, lo que inició una espiral de ataques y defensas que dejó en evidencia la polarización de visiones respecto al cine. El intercambio formó parte, de manera lateral, de una disputa más amplia que, por entonces, se libraba en la cultura uruguaya, en particular la literaria, que enfrentaba a los "lúcidos" con los "entrañavivistas", o, si se prefiere, a la crítica racionalista de corte positivista con el enfoque emocional de raíz romántica. En el caso de la polémica entre ***Marcha*** y Cine Club, puede tomarse además como el enfrentamiento entre un abordaje periodístico y otro de exploración teórico-poética; o entre una labor comunicativa de cara a la cultura general y otra de estudio y reflexión con carácter selectivo y académico.

A continuación se transcribe la polémica tal como fue publicada en ***Marcha***.

•••

Una palabra a Cine Club

El Cine Club ha releído nuestra revisión del año cinematográfico, y notó que calificábamos de *"estetas"* a sus empeñosos integrantes (***Marcha***, diciembre 30). Así que ahora nos escriben una carta misiva donde relacionan a los estetas con la estética, y nos preguntan, en definitiva, si *"el cine es un arte, o tan sólo un negocio, o un pasatiempo para muchos, o una fatigosa tarea semanal para los cronistas cinematográficos de* Marcha*"*.

La respuesta dice que el cine es, conjunta o indistintamente, todas esas cosas, y probablemente no podría ser eficaz en ninguno de esos caminos si no supiera transitar también los otros. Pero el Cine Club no desea nuestras respuestas obvias a sus preguntas simples: desea que elijamos, como camino ideal, el del arte cinematográfico, y, por tanto, que demos apoyo a la obra de los estetas, a intervalos del negocio ajeno, del pasatiempo público y de la fatiga propia. Es con verdadero placer que nos suscribimos, sin espejismos, a la elección del arte cinematográfico; si alguna objeción ha existido a nuestro anterior apoyo a Cine Club, confiamos y prometemos que ese apoyo será más firme y completo en el futuro.

Afortunadamente, esto no supone suscribir la perspectiva del Cine Club, que suele preferir la forma al fondo, que deja resbalar la verdad de un drama, la convicción de un diálogo, y que aprehende con entusiasmo toda belleza fotográfica, todo primor de escenografía, como si la plástica fuera el mayor valor. Por este camino el Cine Club omite buena parte del cine moderno, y dedica a esa omisión una revista y una temporada de exhibiciones. Sólo por motivos plásticos exhibió en el Cine Apolo un vacío fragmento de **Cuéntame tu vida** (ilustración por Salvador Dalí de un sueño de Gregory Peck); sólo por una pesadilla notablemente bien fotografiada exhibió **El enigma del collar** (Edward Dmytryk, 1944). Pueden ojearse las páginas de su publicación: se les verá muy ocupados elogiando a Cocteau por **La sangre de un poeta** (que ellos mismos exhibieron) y por **La bella y la bestia**, sin que en el primer caso ayuden al espectador a comprender una obra difícil, ni en el segundo ubiquen el alcance de su presunta poesía. Se les verá, también, escribiendo sobre el *"redescubrimiento de las artes plásticas"*, sobre dibujos animados, sobre Griffith, Méliès y el hecho poético del cine, pero no hay constancia de que, junto a crónicas de películas menores, hayan comentado **Paisà**, **Lustrabotas**, **Tesoro de Sierra Madre**, **El diablo y la dama** ni **Al filo de la noche**. Lo único que dijeron de **Sombras del paraíso** es que el film se exhibió cortado y que eso es un escándalo (Cine Club Nº 7) y refutaron victoriosamente la teatralidad de **Enrique V** (íd.) pero omitieron señalar luego cómo se puede aprovechar en cine la materia teatral, y no comentaron **Hamlet**; si con cuatro meses de demora llegan a hacer algo más que

transcribir la opinión ajena, les será criterioso hablar del gran problema de la adaptación teatral, y no meramente de virtudes fotográficas y escenográficas.

No aprobaríamos a Cine Club una visión del cine moderno que omitiera el lenguaje dramático de William Wyler, de Roberto Rossellini, de Claude Autant-Lara, pero quizás estas omisiones sean casuales. No creeríamos que un ciclo de exhibiciones cinematográficas, presuntamente selectivo del cine actual, pueda equilibradamente omitir **Tres camaradas** (Frank Borzage), **Más allá de las nubes** (Anthony Asquith), **Lo mejor de nuestra vida** (William Wyler), **También somos seres humanos** (William A. Wellman), **Un paseo al sol** (Lewis Milestone), pero quizás estos deseados títulos son inconseguibles. No supondríamos que una revista pueda dar un panorama coherente de una temporada omitiendo de ella cinco o seis títulos notables, pero quizás la revista no procura esa coherencia ni siquiera ese panorama.

Todo lo cual no es necesariamente un error de los fundadores de Cine Club, ni una limitación ni una falta de madurez; hombres más sólidos y más sabios que ellos hacen elecciones similares y hasta dan conferencias sobre tales formalismos. Y hasta quizás, después de todo, es acertado olvidarse del cine italiano de post-guerra (que ya tiene bastante publicidad) y hacer sitio para hablar de cine mudo de vanguardia, con ejemplos de 1928. Pero en el mejor de los casos, esa es una correcta actividad de estetas, y no es procedente escribir cartas para preguntar por qué se les califica con adjetivo tan legítimo.

Marcha, Enero 20, 1950.

•••

Polémica cinematográfica

A los cronistas cinematográficos de *Marcha*:
Nos vemos obligados a escribirles de nuevo n ya para preguntarles por qué nos califican de estetas –cosa que en realidad nunca hicimos– sino porque parece necesario poner en claro una serie de hechos.

De la palabra que ustedes dirigieran al Cine Club se desprende la absoluta gratuidad del calificativo que se nos adjudicara, así como la inadecuada posición adoptada por esa página frente a nuestra actividad. No se puede negar, que en su contestación, ustedes han desplegado mucho ingenio ya que omiten transcribir totalmente nuestra anterior carta (a pesar de su brevedad) de lo que resulta tergiversado el sentido de la misma, así como manejan argumentos improcedentes y que, en el terreno de los hechos, carecen de sólida fundamentación y lo que es más, adoptan un aire de doctoral suficiencia al juzgar la labor de Cine Club, labor que no siempre acompañaron y por momentos, desconocieron.

Ahora bien, si esteta s para ustedes aquél que prefiere la forma al fondo o que *"deja resbalar la verdad del drama, la convicción de un diálogo"* o que se entusiasma con *"todo primor de escenografía"*, sinceramente, creemos que el mote no nos cuadra. Si bien, no nos cansaremos de afirmar la existencia de una plástica del cine que encuentra su valor y justificación en la sola observancia de sus particulares normas de expresión —conforme a lo cual, reconocemos la validez artística de films carentes de un argumento o narrativa y que se atienen a ofrecer un puro y exclusivo hecho plástico— no comprendemos cómo se puede preferir la forma al contenido, cuando ese contenido ineludiblemente ha de darse. Nosotros aplaudimos la forma cinematográfica de un film o de una secuencia argumentales, en cuanto esa forma —que como tal ha de tener necesariamente un contenido— es la expresión adecuada de un tema dado. En esa perfecta adecuación radica la suprema calidad de la narrativa cinematográfica.

Esto, nos parece, está muy lejos de significar que sintamos predilección o especial deleite por formas vacías, por juegos de técnica inexpresivos. Nunca hemos sostenido que un film de argumento detestable, se vuelva excelente por meros virtuosismos formales. En cambio creemos —y son muchos quienes acompañan esta creencia— que el cine, pese a su natural complejidad formal (imagen, diálogo, música, etc.) es eminentemente un arte plástico y como tal exige que haya quien lo estudie, lo valore y lo propague. Esa es la labor que Cine Club se ha impuesto, y en ese sentido se ha desarrollado la actividad de todos los cine clubes, pues en ella han encontrado la razón misma de su existencia.

Partiendo de tales premisas, y para quien esté empeñado en que se reconozca en el cine una nueva y legítima forma de arte, o sea, un auténtico y original medio de expresión artística, resulta explicable que a veces se destaque esa, su forma de expresión, pues es sólo ella y no otra, la nota que permitirá distinguir lo cinematográfico de lo literario, teatral, etc. En el reconocimiento de esa forma cinematográfica, pues, es donde encontramos el punto de apoyo más firme para declarar la existencia de un arte del film, así como la más segura demarcación entre lo estrictamente cinematográfico y los demás conglomerados híbridos, erróneamente teatrales o literarios. Una cosa es valorar el cine como espectador y otra, bien distinta, consiste en pretender crear en el público una necesaria conciencia del hecho cinematográfico. En el primer caso, toda supuesta separación de forma y tema, es falsa; en el segundo, suele ser necesario recalcar la existencia de una forma original, valiéndose del ejemplo o de la comparación crítica.

Creemos perfectamente legítima ésta, nuestra posición. Y si ustedes se equivocan al juzgarla, eso tal vez se deba a lo preocupados que están, semana a semana, buscándole a cada película el rigor lógico, la convicción dramática; en una palabra, analizando parte por parte el argumento y tratando de que no se contradiga, que no mienta, que sea verosímil, posible, etc. Tarea ésta, cuya utilidad no desconocemos, pues contribuye eficazmente a la higiene mental del espectador. Pero, el argumento es uno de los factores que intervienen en la elaboración de un film, y sobre el que recae toda la responsabilidad cuando es el único sustentáculo del mismo. La obra cinematográfica, en cambio, es argumento y expresión de ese argumento por sobre todas las cosas, y toda actitud que prefiera uno en detrimento del otro, es indiscutiblemente falsa.

Deslindada nuestra posición, entremos al análisis de los argumentos con que han pretendido señalar nuestra irreparable condición de estetas. Pero, antes, debemos expresar nuestro asombro por los reparos que ustedes, parece, hacen al hecho de que nos ocupemos de Griffith, **Méliès**, de los dibujos animados, de las artes plásticas y cine, etc. Realmente, esta imprevista opinión, suponemos

ha de constituir un aporte novedoso al estudio y desenvolvimiento del arte cinematográfico. A continuación, censuran que no hayamos comentado películas como **Paisà**, **Lustrabotas**, **Tesoro de la Sierra Madre**, etc. Nuestra publicación no tiene por objeto brindar un panorama total de la temporada, ni es de esperar que lo haga, si se tiene en cuenta el carácter de la misma y la falta de interés que tendría el comentario de un film, exhibido dos o tres meses atrás; salvo que se haga con el fin de destacar algún aspecto que trascienda la mera aprobación o el rechazo, o de discrepar con alguna apreciación hecha en su oportunidad por la prensa diaria o semanal. Así, comentamos **M. Verdoux** y **La bella y la bestia**, por ejemplo, porque en esos dos casos especialmente, discrepábamos con el punto de vista sustentado por algunos cronistas. Por lo demás, si se toman el trabajo de leer nuestra publicación, se encontrarán con el comentario de **Obsesión**, **Río escondido**, **Repique de gloria**, **Bajo el sol de Roma**, **Cielo amarillo** films que, no creemos, encierren las notas absolutas de "entretenimiento para estetas".

Parece, eso sí, imperdonable, que quienes pretenden ofrecer un panorama completo del año cinematográfico —lo que los lleva a detenerse en el comentario de películas que carecen del menor interés— omitan referirse a todos aquellos films que no se exhiben en salas de estreno comerciales. ¿Acaso el arte cinematográfico, al cual según expresan, se suscriben sin espejismos, sólo es dado encontrarlo en las salas de espectáculos continuados? Esto explicaría el que esa página no haya dedicado una sola línea al comentario de películas que diera Cine Club (y que no eran simples revisiones) como **A la conquista del polo** (Georges Méliés) **Por qué luchamos** (Frank Capra) **El Río** (Pare Lorentz) **1848** (Spiri-Mercanton) y **La Sangre de un poeta** (Jean Cocteau) que, habiendo sido vista por los cronistas de esa página, fue ignorada por los mismos, evitando así un pronunciamiento a favor o en contra que era obligado. El mismo silencio guardan frente a las exhibiciones organizadas por A.I.A.P.E. y, recientemente, por Cine Universitario. Por último, lo único que dijeron de **El martirio de Juana de Arco** (C. T. Dreyer) es que era lo más importante que había dado el SODRE en la temporada pasada, sin esbozar el comentario que, una película de tal importancia, se merecía.

En cuanto a que no hayamos incluido en nuestro ciclo de exhibiciones, películas como **Tres camaradas**, **Más allá de las nubes**, **Lo mejor de nuestra vida**, etc., ustedes, como personas enteradas del negocio cinematográfico, han de saber que, algunas de ellas, son —como ustedes lo temían— inconseguibles. Existen, por otra parte, muchas y muy buenas películas que desearíamos poder ofrecer y que tampoco existen en los depósitos de las compañías distribuidoras. Es pueril objetar una temporada hecha con los recursos que están en manos de un cine club porque en ella no se incluyó tal o cual deseada película. Por lo demás, entre los títulos que proponen, existen algunos, como **Lo mejor de nuestra vida**, que de ninguna manera creemos puedan exigir una revisión tan prematura, dado que aún se incluye en las carteleras de los cines de barrio. Si el no haber dado esos films pudiera significar que hemos eludido toda narrativa vigorosa y dramática, la observación que ustedes nos hacen seguiría en pie; pero quien eche una ojeada a nuestras programaciones, se encontrará con films como **La Madre**, **El Delator**, **Viñas de Ira**, **Amanece**, **Marinos de Kronstadt**, **Fueros humanos**, **Lo que no fue**, que en esa absurda clasificación manejada por ustedes, no sabemos en qué categoría colocar, si en la de films para estetas o para no estetas.

Todo lo cual nos lleva a pensar que, ustedes y nosotros, vamos —por la índole de nuestra labor— por caminos distintos. Ustedes orientando semana a semana la elección que el público hace de su principal diversión. Tarea ingrata, que cumplen con honradez e independencia. Y nosotros, recalcando insistentemente la existencia de una forma de arte, la cinematográfica. Cada cual en su sitio; así como a nosotros no se nos ocurre que ustedes deban detenerse en sus comentarios haciendo disquisiciones teórico-estéticas, reclamamos la necesidad de que haya quien se ocupe de hacerlas. No es posible orientar la actividad de un cine club con el mismo criterio con que se hace por ustedes la Guía Cinematográfica.

Hecha esta aclaración, nos es completamente indiferente que se nos llame como ustedes lo deseen. Si lo que nosotros hacemos, creen que sigue siendo labor de estetas, aceptado. Pero con el sentido que nosotros le damos y no con el que, con tanta ligereza, pretendieron caracterizarnos.

Cine Club del Uruguay

Marcha, Sección Cartas de Lectores, Febrero 10, 1950

•••

Sobre una estética cinematográfica

En un reciente documento público el Cine Club del Uruguay declara: ***"Aplaudimos la forma cinematográfica de un film o de una secuencia argumentales, en cuanto esa forma es la expresión adecuada de un tema dado"***. Este dictamen, unido al rechazo de meros juegos técnicos, es, hasta donde llega nuestro juicio, la mejor doctrina en la materia, y la única que puede fundamentar una posición estética para juzgar al cine actual. Ya esta página la había elegido, y en alguna crónica se dijo: ***"Contra la opinión muy propagada por los estetas del cine, la película bien hecha no suele ser aquélla que alberga más virtuosismo de cámara y montaje, sino la que sabe hacer rendir más intensamente el espíritu y la anécdota de su tema"*** (*Marcha*, agosto 19 de 1949).

No se especifica, sin embargo, cuál es esa relación de fondo y forma, cuál es la exigencia inicial de uno y otra, y cómo puede establecerse en un terreno artístico que supone miles de ejemplos dispares, compuestos por factores tan distintos, desde intereses de Estado hasta gustos personales, pasando por formaciones estilísticas y por necesidades técnicas. Algunos postulados mínimos y generales pueden sostenerse. El primero es el de que los buenos temas no hacen necesariamente buenas películas, mientras temas objetables en su conjunto pueden expresarse con validez artística. Parece irrefutable la calidad dramática de la novela ***Crimen y castigo***, pero si el cine no ha sabido utilizar el proceso psicológico interno, dado por Dostoievski, no será satisfactorio el resultado cinematográfico, y puede tildarse de superficial la versión francesa de Pierre Chenal. Por otro lado, puede descreerse de los elementos folletinescos y truculentos del tema de ***Cumbres borrascosas***, pero la versión de William Wyler proponía una intensidad dramática, una altura poética,

una continua virtud de realización o interpretación, y a once años de su estreno el film sigue siendo un evento artístico. El segundo postulado admite relatividades, pero puede ser sostenido en general: las formas cinematográficas no son valiosas si están aisladas de sus temas; suelen estar dictaminadas por la índole de éstos, y su primera necesidad es proporcionar la convicción de lo que dicen. La crítica sólo puede separar si luego sabe reunir; ambos trámites son imprescindibles. De hecho, la realidad cinematográfica actual obliga al examen separado de los argumentos, porque es sólo por ellos que suele identificarse cada film.

TEMAS DEL CINE. Déjese aparte la mayor o menor habilidad con que cada película está hecha, e incluso la porción de entretenimiento y satisfacción que otorga; se verá que la escala de valores con que suele medirse el cine, es primordialmente aplicable al argumento, y se compone de abstracciones llamadas verdad, originalidad o importancia. Hace muy poco el consenso público reunía esos factores en el drama europeo de post-guerra expresado por el mismo cine europeo, y puede darse como indudable el valor de los temas que Hungría e Italia tomaron para filmar **En cualquier lugar de Europa** y **Lustrabotas**, tan diferentes sin embargo en la calidad de su resultado. Y como la originalidad y la importancia no suelen visitar al cine de hoy, el criterio de verdad temática (o, mejor, de verosimilitud) es el que con más certeza puede aplicarse al examen de los temas. La verdad social es, por ejemplo, y fuera de cuestión, un tema de valor admitido para el cine de hoy, con las limitaciones que su realización señale. Casi siempre se completa la verdad social con la verdad psicológica y dramática: los dos ejemplos citados del cine europeo, **Lo mejor de nuestra vida** en el cine americano, reúnen ciertos datos de lo post-guerra con ciertos datos personales de los hombres y mujeres que la viven. Pero esa reunión no es frecuente, y lo que suele estar en juego es la aislada verdad psicológica de los personajes e incidentes de un film. Entonces puede creerse o no el tema: espectador y crítico lo juzgarán por su conocimiento y experiencia, y en definitiva lo medirán por la convicción con que está dicho. Es el caso de todo melodrama: infinidad de situaciones dramáticas son posibles, y si el cronista recomienda **Lo que no fue** o **Pasión de una noche**, es porque en ellas cree encontrar un énfasis de verdad dramática y de poesía, válido para mucho otro espectador. Otros melodramas son increíbles: puede admitirse aisladamente cualquiera de los incidentes de **Por siempre Ámbar**, pero es muy difícil creer en la verdad conjunta de todos ellos; idéntico es el caso de **Lo que el viento se llevó**, pero es mejorado por la parcial excelencia de su realización, y por la intensidad que se logra en la expresión de algunos incidentes. Se producen, también, los casos límite, cuando cabe desconfiar del novelón que es **Jezabel la tempestuosa** o **La loba**, pero cuando es continua y enteriza la virtud de realización que a ambos títulos dio William Wyler. El criterio de examinar la verdad de cada argumento, su íntima coherencia, su significación (a veces simbólica) para el espectador, es el criterio más constante y más firme para todo examen del cine actual; ese criterio, unido a la revisión de las formas que en cada caso se emplean, dará una base para la crítica cinematográfica. Suele ser defectuosa, en cambio, la mera crítica de argumentos. Cuando los comunistas examinan el cine eligiendo los dramas sociales, o cuando los católicos eligen únicamente el valor moral de los temas, no están hablando de

estética cinematográfica, y seguramente lo reconocen así: están hablando de un medio de propaganda y de entretenimiento. Pueden impugnarse las consecuencias, y refutarse un metro que no sirve para medir **Sombras del paraíso** o **El diablo y la dama**, y que prefiere **La maestra rural** o **El buen pastor**.

FORMAS DEL CINE. Un arte que emplea temas del orden dramático, y que suele ser juzgado por la convicción que allí desarrolla, debe tener formas de expresión adecuadas a lo que trata de expresar. Utiliza, por tanto, el diálogo, la selección de incidentes con que plantear su anécdota, el apunte de los detalles que mejor puedan describir a sus personajes, desde el vestuario a los tonos de voz. Estos elementos narrativos y dramáticos, tomados de teatro y novela, nunca pudieron ser empleados el cine mudo con la abundancia y la habilidad que hoy desarrolla el cine sonoro. En este proceso el cine no ha perdido los elementos de orden plástico (fotografía, escenografía, montaje) que hace veinte años utilizaba como principal recurso; lejos de perder algo, ha enriquecido al conjunto, y hoy posee un lenguaje propio, que es mejor que la suma de sus partes. Es cierto que el cine cae a veces en la repetición (apenas enriquecida) de una versión teatral, y quien sepa prescindir de exigencias puramente cinematográficos, verá en una pantalla el buen teatro de **El bosque petrificado** (1936), **Como gustéis** (1938) y **César y Cleopatra** (1946), pero Bernard Shaw se convierte en buen cine cuando Leslie Howard y Anthony Asquith utilizan sonido, cámara, montaje, para intensificar la anécdota de **Pygmalión** (1939) y Shakespeare es buen cine cuando Max Reinhardt y William Dieterle enriquecen con cámara, música, escenografía y toda clase de efectos plásticos a **Sueño de una noche de verano** (1936).

La mejor forma de precisar el lenguaje propio del cine es compulsar lo que hace en las mejores adaptaciones de obras teatrales y literarias: sin una línea de diálogo, con sólo actuación e intérpretes, movimiento de cámara y música de fondo, la escena de los cómicos de **Hamlet** cumple su misión en el film, economizando útilmente el verso de Shakespeare. Y cada vez que se habla de las excelencias del cine actual, se estará hablando de ese complejo lenguaje en el que tan diversos elementos intervienen, y que reiteradamente apunta a lo convicción dramática. Repásense los últimos diez minutos de **El largo viaje de regreso**, con sus marineros borrachos y desorientados en las calles del puerto; se verá que la plástica (calles húmedas y lustrosas, siluetas recortadas entre las penumbras) necesita el complemento de los diálogos balbuceados, los gritos repentinos, los canciones destempladas una y otra vez; es decir, necesita utilizar diversos elementos que sólo el cine sonoro puede reunir. Contra los temores que otros teóricos expresaron en 1929-30, el sonido no usurpó el lenguaje del cine, que hasta ese momento era eminentemente plástico, sino que se reunió a él, amplió considerablemente el campo de sus temas, y lo convirtió en un instrumento que puede expresar prácticamente todo lo quo estaba en el dominio de las otras artes. Hasta dónde puede llegar en esa usurpación, que es rudimentaria e imperfecta en algunos casos, es cosa que no cabe prever aquí, pero lo que puede tomarse como cierto es que el lenguaje de hoy, las así llamadas formas del cine, ya son adecuadas a los temas que tratan, y han superado a sus argumentos en una capacidad de sutileza, de grandiosidad o de intensidad que antes no se conoció. Este progreso no es mensurable, por otra parte, en el mero adelanto técnico, en el Technicolor que derrocha Cecil B. DeMille,

en las complejas escenografías con que la Metro Goldwyn Mayer vierte sus comedias musicales, ni en el esfuerzo de los laboratorios por hacer un cine con relieve o con perfume. Es mensurable, en cambio, en el uso, cualitativamente distinto, que puede hacerse del sonido: Orson Welles hizo un montaje sonoro, un intencionado cruce de canciones, ecos, diálogos y murmullos en **El ciudadano**; es mensurable en el sabio uso del diálogo, que aparece subrayado (por su misma escasez, por su reticencia) en **Más allá de las nubes** (Anthony Asquith), que aparece intencionadamente omitido por Jean Renoir en alguna escena de **La gran ilusión** (donde los prisioneros de guerra hacen un repentino silencio para mirar con deseo erótico al compañero que se ha disfrazado de mujer), y que adquiere, en **La luz es para todos**, dobleces de sutileza muy adecuados al buceo psicológico que intenta. Un simbolismo fotográfico, más atento a su significado que a su belleza, una actuación de intérpretes, integran también las formas del cine: en su complejidad está su riqueza, y aunque cada título pueda ser examinado y disecado, ninguna teoría podrá fijar con precisión los límites del cine, ni señalarle los caminos por los que deberá expresar las emociones e ideas que sus que sus temas aporten.

LOS PLÁSTICOS. Es curioso y lamentable que en 1950, después de veinte años de cine sonoro, y contra una abundante evidencia de cuáles son las mejores películas de la actualidad, haya quienes creen, como Cine Club, que *"el cine es eminentemente un arte plástico"* y que deben rechazarse los *"demás conglomerados híbridos, erróneamente teatrales o literarios"*. Su declaración inicial, sobre la necesidad de que la forma cinematográfica sea la expresión adecuada de un tema dado, parece completamente correcta. La segunda, subestimando elementos tan legítimamente cinematográficos como el diálogo y la armazón dramática, no concuerda con la primera, porque esos elementos son, justamente, la expresión adecuada de temas del orden dramático. Y así se cae en el error de creer que una plástica del cine es una estética cinematográfica, cuando aquello es sólo una parte de ésta. La plástica es parte grande e imprescindible de algunos films, que no serían concebibles sin ella (**Alejandro Nevsky**); es parte menor de otros, que tendrían su valor propio con los dramas que expresan y la forma dramática que utilizan (**Juárez**, **Viñas de ira**, **Amanece**). A Cine Club no le preocupa debidamente esta oposición, se contenta con examinar reiteradamente lo que los plásticos han hecho en el cine, y llena las páginas de su publicación comentando aquellos títulos que mejor cuadran a las limitaciones de su conducta. En 1949 publicaron cuatro números de su revista, y en ellos no aparecen crónicas de **Lustrabotas**, **Tesoro de Sierra Madre**, **Sombras del paraíso**, **El diablo y la dama**, ni ninguna de las películas que una opinión bastante generalizada cree las mejores del año. A esa objeción Cine Club responde que no tendría sentido la publicación atrasada de esas crónicas, siendo inevitable el atraso por la índole de su revista. Fingen no saber hasta dónde es importante y significativa la omisión: todos esos títulos suponen una sustancia dramática, y una expresión cinematográfica adecuada a la índole de sus temas, y lo que a Cine Club sencillamente le ocurre es que no se anima a escribir sobre temas dramáticos complejos. No es por el atraso que omiten esas crónicas (incluyen otras crónicas atrasadas de films muy menores) sino porque esos títulos no pueden ser adecuadamente elogiados sin entrar en un material dramático con el que tienen aprensión y quizás timidez. Es probable que no

admitan públicamente estas limitaciones, pero sería mejor que escribieran sobre lo que importa en cine. No hacen eso: juntan enfáticas declaraciones de principios, con el admirado elogio a las innovaciones y los aciertos plásticos de Georges Méliès (1904), David Wark Griffith (1917) y Carl T. Dreyer (1928). Es decir, sustituyen una crítica cinematográfica por un acto de memoria, al que dificultosamente pueden documentar consiguiendo y exhibiendo viejos films. Esta elección los lleva implícitamente a tildar las mejores películas como *"conglomerados híbridos, erróneamente teatrales o literarios"*, y a dejar entre los desperdicios de su selección el talento dramático William Wyler, la voz angustiada de Margaret Sullavan, el firme estilo documental en que se especializó el cine americano de 1948, y la patética soledad de los niños de **Lustrabotas**. Cuando esta página comentó la temporada 1949, destacó el ciclo de exhibiciones de Cine Club, y llamó "estetas" a sus empeñosos integrantes. El calificativo les molestó, y en una corta misiva declararon que esa palabra es empleada reiteradamente por esta página *"y en un sentido muy peculiar que, no dudamos, escapa al conocimiento de quien no pertenece al círculo de iniciados de esa página cinematográfica"*. Así que, para uso de los no iniciados en nuestros artilugios, enumeramos en una nueva nota las omisiones y distracciones que ejecuta Cine Club (ver *Marcha*, enero 20). Ahora contestan con declaraciones sobre fondo y forma, muy aceitadas como doctrina y no practicadas por ellos mismos, y parecen creer sinceramente en que les asiste la razón, aunque en diez números de su revista es raro que digan una palabra sobre el fondo de los films, y aunque todas sus palabras sobre forma se dirijan, en apreciable proporción, al elogio de lo plástico y a la consiguiente eliminación de más frecuentes, más intensas y más actuales formas expresivas del cine.

Esta persistencia en el error los lleva a ser tenaces en su propia defensa. Aceptan el calificativo de "estetas" si a cambio de él se les reconoce la necesidad de que alguien (ellos) "*estudie, valore y propague*" el arte cinematográfico; el último verbo es el adecuado, y lo que cabe elogiarles es la difusión, en un ciclo de exhibiciones del Cine Apolo, de algunos títulos que poseen interés artístico y/o histórico. Se adjudican la incumplida misión de "*crear en el público una necesaria conciencia del hecho cinematográfico*", pero como en su revista hablan de cine antiguo, y como en el cine Apolo exhiben muchos films del llamado "cine de museo", la conciencia que crearán no será actual, ni orientará mejor al público sobre las tendencias reales del cine, que son las que justamente es necesario delinear, ejemplificar, y ayudar a ver. Esto no se resuelve exhibiendo también algunos buenos films dramáticos (**Viñas de ira**, **Amanece**, **Fueros humanos**, **Lo que no fue**), sino abundando en ellos, eliminando fragmentos plásticos desorientados, dejando las cortas cómicas para el continuado del cine Ariel, o mejor, ubicando géneros y épocas en la perspectiva que realmente juegan en la comprensión del cine de hoy, y asistiendo a sus funciones de la eficaz información y valorización que el espectador suele necesitar, y Cine Club omitir. Pero éstas son, de cualquier modo, las objeciones menores, y en su conjunto es bastante satisfactorio lo que exhiben en el Cine Apolo; más grave es que pretendan adjudicar una misión a lo que escriben en la revista, donde cada artículo no explica la plástica sino que la elogia, donde no informan sino que rememoran, donde no dan ideas sino una mera repetición de admiraciones que de antemano ya puede compartir el convencido lector.

Hubiéramos preferido que seis páginas sobre el hecho poético del cine, o tres páginas sobre el redescubrimiento de las artes plásticas, fueran sustituidas por el análisis de las obras más discutidas, que es donde la crítica puede hacer una labor útil. Y efectivamente, en la carta que hoy publican en *Marcha*, se manifiestan interesados en pronunciarse sobre films que trasciendan la mera aprobación o el rechazo. Pero no vimos a Cine Club explicando qué sentido podría tener el conglomerado de teatro, ópera, pintura y cine que Eisenstein ejecutó en **Iván el Terrible** (1947); tampoco lo vimos explicando cómo a través de formas teatrales Marcel Carné hace gran cine en **Sombras del paraíso**. Probablemente, y aunque era el caso crítico, no tuvieron tiempo de comentar **Hamlet** (los cronistas de la prensa sólo necesitaron entre dos y cinco días) pero lo tuvieron para incluir, quizás a último momento, la traducción de la crónica hecha por el semanario americano *Time*, que les llevó tres páginas de la revista. Y creen razonable haber elogiado **Monsieur Verdoux**, aunque con el rasero de que el cine es eminentemente un arte plástico, pudieron prescindir de la película, y haber llamado alegato híbrido y teatral a los finales discursos de Chaplin, por quien quizás tengan inclinaciones de orden sentimental. Y también creen razonable elogiar a Cocteau por **La sangre de un poeta** y **La bella y la bestia**, pero no se pronuncian contra esos conglomerados híbridos, erróneamente literarios, sino que están admirados de su plástica y de su poesía, emoción que sin embargo no comunican ni aclaran a la necesaria conciencia de sus lectores. Entretanto, el mejor cine de 1949 sigue esperando que Cine Club lo mencione, cosa que no hace ni en atrasadas crónicas ni en el panorama global que pudo incluir en su último ejemplar (impreso en enero 1950) y que quedó curiosamente postergado para siempre.

No debe creerse, sin embargo, que Cine Club mantenga siempre esa posición. El único de sus empeñosos integrantes que ejerce la crítica cinematográfica, omitió en 1947 toda crónica de **Lo que no fue**, quizás porque el espacio se aprovechaba mejor escribiendo sobre las películas incluidas en el Certamen de Venecia, sobre la historia de los films de cowboys y sobre la labor desarrollada entre 1908 y 1924 por los colaboradores de D. W. Griffith (veáse *El Sol*, septiembre y octubre 1947). Dos años después rectificó esa posición, y los dirigentes de Cine Club incluyen **Lo que no fue** en su temporada de exhibiciones; a los pocos meses se vanaglorian de esa inclusión, y la aducen ante *Marcha* para demostrar que también aprecian y difunden el cine dramático. Dentro de otros dos años Cine Club podrá elogiar el **Rey Lear** de Laurence Olivier, apreciar a éste por su aporte al cine de grandes obras de Shakespeare, y alegar, quizás, que ya sabían ellos lo que hacían cuando en 1949 reprodujeron en su revista el elogio ajeno sobre **Hamlet**.

Los errores de hoy siempre pueden ser los aciertos de mañana.

UNA ACTITUD PERIODÍSTICA. Puede discreparse fácilmente con los postulados de una crítica cinematográfica. Sin embargo, las preguntas que el público se hace ante cada película son las de qué trata, como está hecha y quién trabaja. A mucho público, incluso al que sabe opinar solo y discrepar por tanto, puede resultar útil una Guía Cinematográfica que procure contestar de antemano esas preguntas: en menor grado, puede serle útil un grupo de crónicas que amplíen esos datos y fundamenten esos juicios. Si se acepta el conjunto de esos juicios, se aceptan

también (en general) ciertos principios de orientación y de estética en ellos involucrados. Sobre tales principios, es muy notorio que es más alto el valor artístico de algunos films exhibidos por Cine Club que la habitual morralla del cine continuado. Pero los fundamentos de una página cinematográfica deben incluir, no ya el juicio mismo, sino la continuidad y la oportunidad para publicarlo, y por muchos estrenos que haya en los martes y miércoles de invierno, dos cronistas deben verlos y liquidarlos en la misma semana, fatiga mediante. Esta necesidad suele impedir la concurrencia a Cine Club, que exhibe los martes por la noche en el Cine Apolo, y no cambia el día; también suele impedir la concurrencia a Cine-Arte, que elige curiosamente el martes para sus funciones del Estudio Auditorio. Con la censura de los menos, preferimos mantener informados a los más, cumplir con los cines continuados, y mantener completa la Guía Cinematográfica. Esto lleva a no comentar las primicias que ocasionalmente exhibe el Cine Club, pero no se pierde gran cosa con que *Marcha* no elogie films que sólo se exhiben una vez y que ningún lector podrá buscar luego en ninguna cartelera: esa situación fue compartida también por **El martirio de Juana de Arco** (Carl T. Dreyer, 1928) exhibida por Cine-Arte. Es probable que ambas entidades se quejen de tales omisiones de *Marcha*, y en uno de ambos casos la queja parece dolorida. El remedio ideal es la información y comentario, previos a la exhibición, que *Marcha* pueda publicar; Cine-Arte ofrecía antes las correspondientes funciones privadas, pero esto fue hace tiempo; Cine Club, más decidido, jamás las ofreció. Es conveniente que lo haga; la intención de esta página es anunciar siempre con anticipación las funciones que Cine Club ofrezca en 1950, y en cuanto sea posible, comentarlas también antes, para bien o para mal, y no sólo a solicitud expresa de colaboración y apoyo. Quizás debamos censurar la integración de ciertos programas, pero en unos pocos años Cine Club se dará cuenta de cuáles son las películas que importa exhibir al público, y cuáles son para uso exclusivo de los estetas.

Marcha, Febrero 10, 1950.

•••

Apareció Cine Club

Aunque está fechado junio 1950, hace sólo dos días que el nº 11 de ***Cine Club*** preocupa la atención de los aficionados cinematográficos. Los más exigentes de éstos sabrán apreciar la noticia sobre el crítico francés Jean-Georges Auriol, recientemente fallecido; las consideraciones del realizador Joris Ivens (**Lluvia**) sobre su propia labor cinematográfica; un ensayo de Antonio J. Grompone sobre la imagen cinematográfica y su valoración, y algunas crónicas de películas diversamente interesantes, estrenadas en los últimos cinco meses. Entre este material hoy alguna cosa muy amena, como las respuestas, por sí o por no, a trece preguntas sobre la validez artística de **Manon**, y la estadística y porcentaje sobre las mujeres, hombres, mayores y menores que responden tan apasionante cuestión; falta un resumen de esta estadística, y nos quedamos sin saber la reacción media del público exigente ante este film. Otra amenidad es la carta que el Señor Federico Orcajo

Acuña publica en la revista, fijando la que él cree sea la posición de la página cinematográfica de ***Marcha***, y atacándola con diversos argumentos, alguno de los cuales no está equivocado; en lo que importa públicamente, esta página contestará la próxima semana sus apreciaciones.

Marcha, Julio 7, 1950.

•••

Polémica cinematográfica

Más estetas

En ocasión de una pequeña polémica con Cine Club (febrero 10), esta página trató de explicar la necesidad de que en toda valoración del cine, y muy especialmente del moderno, se considere la temática de ese cine, no sólo por los valores intrínsecos que un argumento pueda tener, sino porque su índole predetermina, con frecuencia, las formas cinematográficas que el realizador adopta. Esta tesis, que parece muy obvia, debió ser subrayada ante quienes, como los dirigentes de Cine Club, se conformaban con afirmar que el cine ***"es eminentemente un arte plástico"*** y que debían rechazarse los ***"conglomerados híbridos, erróneamente teatrales o literarios"***; de hecho, el mejor cine moderno ha incorporado diálogo e interpretación dramática, y quien sólo atienda a lo plástico se perderá una parte de la función, y no entenderá, por ejemplo, **La heredera**. No era arbitrarlo adjudicar a Cine Club una parcialidad de miras que estaba sólidamente documentada: no fue casual que se omitieran considerar en su revista los títulos más importantes de 1949, ni fue un azar que allí se prefiriera considerar a films y realizadores que apoyen un enfoque cinematográfico de orden plástico. Debe celebrarse el hecho de que esa posición haya sido corregida, y de que en el número inmediato de esa revista, varios meses después, se hayan incluido crónicas de seis películas que son ciertamente lo más destacable de la presente temporada. Esa parece ser (presumimos, claro) la única respuesta que los dirigentes de Cine Club dan a las muy extensas consideraciones de ***Marcha***, y como respuesta parece muy atinada, independientemente del texto mismo de las crónicas.

Pero como nunca faltan opinantes donde haya materia opinable, aparece el Sr. Federico Orcajo Acuña (que es ocasional colaborador de Cine Club y que aparecía muy remotamente aludido en nuestra nota) y toma a su cargo la respuesta explícita que la entidad misma prefirió declinar. Su enfoque es el de una carta que la revista ***Cine Club*** (nº 11, novísimo) publica a título de colaboración de lector, sin comprometer la opinión de los editores; su texto es superior a una página, y su materia es un error muy interesante, que comienza por no entender la nota de ***Marcha***, a la que pretende contestar, y termina por divagar en aventuradas consideraciones sobre el cine y el periodismo. Donde dijimos que una estética cinematográfica supone la conjunta vigilancia de tema, expresión dramática, plástica, diálogo y música, el Sr. Orcajo entiende que pedimos la única consideración de los argumentos, y no sólo no pregunta si queremos "***cultivar exclusivamente una ÉTICA cinematográfica***" (subrayados suyos), sino que se molesta en explicarles a dos cronistas cinematográficos (no muy novicios) la necesidad de que el cine, para ser tal, maneje imágenes y se

exprese con ellas. Es forzoso agradecer al Sr. Orcajo la generosidad con que pone a nuestra disposición su capacidad docente, pero también es forzoso señalarle que no eran ésas nuestras limitaciones, y que es más verosímil pensar que él no leyó bien lo que creyó entender. Donde dijimos ***"se cae en el error de creer que una plástica del cine es una estética cinematográfica, cuando aquélla es una parte de ésta"***, el Sr. Orcajo cree encontrarnos en ***"la excesiva sutileza de separar la plástica de la estética"***, cuando, lejos de separar, tratábamos de decir que estaban tan juntas como para que una encierre a la otra. En este juego libre de entender lo que no se dijo y de improvisar la presunta opinión ajena, no es extraño que invente ***"la fobia de los cronistas de*** Marcha ***contra Georges Méliés"*** (ni sentimos, ni pensamos, ni expresamos nunca tal fobia), ni que finja creer que ***"una exégesis de los problemas del cine, toda preocupación desinteresada por los valores de la forma"***, nos parece ***"tarea banal"***. Quizás sabe lo que dice, pero no es probable que nos parezca trivialidad un asunto al cual dedicamos, muy desinteresada e imparcialmente, una prolija atención semanal. Quizás no sabe lo que dice; quizás pretende deducir nuestra posición crítica interpretando abusivamente los términos de una nota, y dejando de lado cinco años continuos de crónica cinematográfica en esta página. Si supiera de qué habla, sabría que los reparos contra tema e intención de **Iván el terrible** no nos impidieron admirar su forma, intentar su valoración, y destacar el film en primerísimo término sobre todo otro estreno de 1947; sabría que dedicamos más de una página (setiembre 1949) a detallar los problemas de forma cinematográfica que Laurence Olivier debió solucionar en **Hamlet**; sabría que hace apenas un mes subrayamos, en un estreno sin importancia, la labor del director Jules Dassin, que superó las posibilidades de una historieta llamada **Mercado de ladrones**; sabría, en otras palabras, que no hacemos mera crónica sobre temas, y que ya habíamos firmado la frase "***suele ser defectuosa la mera crítica de argumentos***" (en la misma nota de febrero l0). Unos pocos centenares de títulos y de crónicas contradicen al Sr. Orcajo: no estamos donde él pretende vernos.

Auque el Sr. Orcajo se expresa mal, tiene razón en defender la validez de la forma. Es posible sin embargo que se exceda, y no firmaríamos su frase ***"Hay en cine dos especies de calidad: la del contenido y la de la forma; nunca se dan separadas"*** (por favor, nunca diga nunca). Tampoco firmaríamos su dictamen de que ***"todo lo que pueda lograrse por otro medio expresivo (novela, cuento) no es cine"***, teoría que ejemplifica audazmente con **Lustrabotas** y que le llevará a quemar **Hamlet** o, cuando menos, a contemplarla escépticamente, porque ***"para mí, por ejemplo, cine significa imagen pura"***. Pero estas demasías teóricas (que quizás sólo son errores de redacción) ya son problemas particulares del Sr. Orcajo, y no siendo él, técnicamente, un espectáculo público, declinamos combatir su visión del mundo y dar difusión a sus creencias. Otro sería el caso si él ejerciera la crítica cinematográfica, actividad periodística en la que suele ser remiso, porque prefiere la especulación generalizada. El Sr. Orcajo ha expresado, en las últimas líneas de su reciente carta, las diferencias que existen entre la severísima crítica cinematográfica y la gacetilla superficial, y parece entenderse que coloca en el segundo sector a la página cinematográfica de ***Marcha***, aunque el consenso público piensa, contrariamente, que estos cronistas son demasiado exigentes, pesadamente analíticos, dispuestos a agotar en largas crónicas las quince o veinte películas complejas que se exhiben en el año. Pero, desde luego, ni nuestra persistencia ni nuestra largueza ni

la opinión pública garantizan que tengamos razón; si el Sr. Orcajo condescendiera a brindar su capacidad docente, y ejerciera la crítica cinematográfica desde alguno de los muchos diarios y revistas en que ese puesto está vacante, sabríamos de inmediato a qué atenernos, simplificaríamos la complejidad del cine, identificaríamos rápidamente las películas valiosas (donde las calidades de contenido y forma nunca se dan separadas), desecharíamos rápidamente las películas que no sirven (porque no son imagen pura: ya podemos rechazar todos los estrenos de 1949 y 1950), y aprenderíamos a informar a los lectores de nuestra gacetilla, a quienes hasta ahora dimos versiones deformadas y superficiales del hecho cinematográfico. Muchos diarios y revistas no tienen interés en ninguna crítica cinematográfica, pero si ***Cine Club*** no contrata de inmediato los servicios permanentes del Sr. Orcajo Acuña, se pierde a un ensayista original, y a un purísimo esteta.

Marcha, Julio 14, 1950.

•••

Tres palabras de Cine Club

Desde hace un tiempo, los cronistas de esta página cinematográfica vienen formulando objeciones a la manera cómo Cine Club encara su labor. En lo que han insistido con mayor empeño es en el calificativo de estetas, asignado a los empeñosos integrantes de Cine Club, que pretenden justificar en base a algunas omisiones que éste habría efectuado en sus programaciones y en el comentario de films que realiza en su revista.

Cine Club explicó que tales omisiones se debían a razones puramente circunstanciales y que era peregrino inferir de ellas, que su criterio de valoración de los films fuera meramente esteticista (carta del 10 de febrero ppdo.). Pero, esta página de ***Marcha*** fue más lejos; pretendió deducir de algunas palabras nuestras, que desconocíamos la teoría del cine sonoro o que tildábamos las mejores películas como ***"conglomerados teatrales o literarios"***. En oportunidad de aquella controversia, Cine Club optó por no repetir conceptos que estaban claramente expuestos en su carta. Ahora, a raíz de una respuesta de esa página a una carta del señor Orcajo Acuña, publicada en la revista ***Cine Club***, reinciden en una curiosa interpretación de nuestras palabras, demostrando así, que no nos habían entendido.

Por eso, frente a cronistas tan distraídos, trataremos de aclarar lo que con ellas se dijo, si bien, con una adecuada lectura de nuestra carta se hubieran evitado incurrir en gruesos errores y no hubieran puesto de actualidad lo que ya fue suficientemente debatido.

LO DE "ESTETAS". Son dos las más difundidas acepciones de esta trabajosa palabrita: la primera, y también más generalizada, se refiere a aquéllos que, en su posición de meros gustadores o apreciadores de la obra de arte, se distraen con vanos virtuosismos técnicos que no responden exigencias expresivas de la obra. La otra acepción está emparentada con una disciplina teórica, la Estética, definida ésta como la ciencia (por cuanto emite principios objetivos generales) que se dirige al estudio de

la forma en el arte. Con la primera de esas acepciones esa página pretendió caracterizar nuestra actividad y se equivocó doblemente: en primer lugar, porque parecería que para ustedes no cabe más que una posición frente al cine, la del crítico que debe apreciar y valorar cada obra en particular, con lo cual ignoran la utilidad de la especulación estética para un estudio del arte cinematográfico. En segundo lugar, porque nuestra apreciación de las diferentes obras de cine, aquí sí como gustadores, está muy lejos de conducir al aplauso de meros juegos de formas vacías e inexpresivas. Esto, nos parece, está demostrado por la inclusión de films en nuestras programaciones, ajenos a toda espectacularidad fotográfica o escenográfica.

Pero, es este error de ignorar el valor de una estética del cine, el que los ha llevado a confundir los términos. Para nosotros, como es natural que se haga, existen frente a la obra cinematográfica, dos tipos de actividad: la crítica, que apreciando cada obra en particular, emite juicios de valor, diciendo de un film que es bueno o malo; y la de los teóricos, que estudian la forma cinematográfica, determinando su naturaleza y limitaciones, y que es la labor de los estetas. En ese análisis teórico de la forma de arte, que el esteta efectúa, se configura una ciencia normativa, la Estética, cuyos principios han de ser tomados luego por el crítico como puntos de apoyo para la emisión de sus juicios.

El Cine Club no pretende quedarse en la mera aprobación o reprobación crítica de los films; al margen de esa actividad, desarrolla la otra, teórico estética, como imprescindible para afirmar la existencia de una nueva forma de arte: el cine. Porque, sólo con la especulación estética —o de la forma en el cine— podremos defender la legitimidad de un arte del film. ***Ya que en el arte, la forma es lo esencial***. Esta aseveración está por encima de toda controversia sobre el formalismo o no formalismo como escuela en arte.

Ustedes han manifestado que se suscriben "***sin espejismos***" a la consideración del cine como arte. Nosotros les preguntamos: ¿cómo han podido reconocer en él un arte original, si desdeñan la posición del esteta que, al analizar su forma expresiva, es el único que podrá dictaminar si aquel constituye un arte o no? Es tan sólo la especulación estética la que llevará al reconocimiento del cine como forma de arte. Por eso el cine, de quien aún se discute por algunos su legitimidad artística, necesita más de la labor de los estetas, que de los críticos que valoran su producción sin estudiar sus fundamentos.

LOS PLÁSTICOS. Decíamos en nuestra carta del 10 de febrero que "***el cine, pese a su natural complejidad formal (imagen, diálogo, música, etc.) es eminentemente un arte plástico***". Eminentemente, quiere decir principalmente, primordialmente y no, exclusivamente. Vale decir, que no desconocemos el aditamento del sonido, ni la teoría expresiva del cine sonoro. Lo que ocurre es que el cine es un arte complejo o de síntesis, en el que intervienen diversos elementos provenientes de otras ramas del arte. En todo arte de esta naturaleza, siempre hay un elemento que prepondera: en la ópera, lo es la música sobre la representación dramática, en el cine, lo es la imagen sobre el sonido. Esta dependencia del sonido frente a la imagen, constituye en la actualidad un verdadero axioma, ya que, donde no hay imagen, no hay cine. Invitamos a ustedes a que se sienten y escuchen tan sólo ***"la voz angustiada de Margaret Sullavan"*** y nos digan luego si vieron cine. Aunque no ignoramos

que la forma cinematográfica se integra con la imagen, la música, el diálogo, dado que la imagen es el elemento principal, nos extraña que ustedes se escandalicen de nuestra afirmación de que el cine es un arte eminentemente plástico. Pues la imagen, por su naturaleza espacial y por el hecho de que, fijada en su armonía estructural y en su composición, puede ser proyectada en forma idéntica siempre, constituye en todos los casos un hecho plástico a considerar. Por eso Elie Faure y S. M. Eisenstein, entre otros, se han inclinado por el denominador ***"Cine-plástica"*** para determinar el arte del film. El primero, decía: "***La composición de un film se fija una vez para siempre, y una vez fijada, no cambia más; lo que le da un carácter que sólo las artes plásticas poseen***". Y S. M. Eisenstein (una de las personalidades del cine que esa página suele consultar) hablaba de "cine-plástica" como conjunción de plástica bajo la forma espacial (o imagen) y de la música, elemento temporal.

En cambio, para esa página el hablar de plástica significa tan sólo emitir un juicio de valor. La plástica en el cine sería un fenómeno ocasional que se ofrece a la consideración en raras oportunidades. Confusión que padece y que se evidencia en estas palabras: ***"La plástica es parte grande e imprescindible de algunos films que no serían concebibles sin ella"*** (¿y cuál sería concebible sin ella?), y se agrega: ***"es parte menor de otros, que tendrían su valor propio con los dramas que expresan y la forma dramática que utilizan"***. De modo que en esos films no habría un elemento plástico preponderante, la imagen. No podemos comprender a qué "forma dramática" se refieren que pueda prescindir de ella. Parecería que esa página ha hecho un descubrimiento sensacional: los cronistas han visto un cine que no tiene imágenes sino tan sólo elementos "dramáticos" (para ellos, diálogo, sonido, música). Por eso, con esforzada insistencia, señalan como raro ejemplo de plástica en el cine el de ***"las calles húmedas y lustrosas"*** y ***"las siluetas retorcidas entre las penumbras"*** de **El largo viaje de regreso**. Quiere decir, que entienden por plástica solamente a la imagen que contiene excelencias notables de composición, luces o escenografía, pongamos por caso. O sea, lo que llaman ***"efectos plásticos"***

La imagen, señores cronistas, constituye ***siempre*** un hecho de naturaleza plástica a ser tenido en cuenta por el realizador de todo film, si bien, su tratamiento artístico puede ser satisfactorio o no.

Parece, pues, bastante injustificado el responso que esa página nos dirigiera frente a nuestra afirmación arriba transcripta y que comenzaba así***: "Es curioso y lamentable que en 1950, después de veinte años de cine sonoro, y contra una abundante evidencia de cuáles son las mejores películas, haya quienes creen, como Cine Club, que el cine es eminentemente un arte plástico"***. Es casi seguro que no es tan lamentable.

LOS CONGLOMERADOS HÍBRIDOS. Aquí tampoco nos han comprendido. Decíamos en nuestra carta, que en el reconocimiento de una forma cinematográfica, encontrábamos ***"la más segura demarcación entre lo estrictamente cinematográfico y los demás conglomerados híbridos, erróneamente teatrales o literarios"***. Esa forma cinematográfica, está desde luego compuesta por imagen, diálogo, música, de modo que, con esa medida, no tenemos por qué desterrar ***"el talento dramático de William Wyler"***, ni mucho menos, la tan preciada ***"voz angustiada de Margaret Sullavan"***. Esa forma cinematográfica —y este es el sentido de tan inocente afirmación— es la que nos permite distinguir lo que es arte cinematográfico de lo que no

lo es, por ej. el teatro filmado. No tenemos por qué desechar **La heredera** ya que se atiene a esa forma cinematográfica, ni al **Hamlet** de Olivier que también la respeta, ni a ningún otro film, por "dramático" que sea (no vemos qué tiene esto que ver con el asunto) siempre que se circunscriban a los moldes cinematográficos que, desgraciadamente no pueden ser muy precisos, ya que la técnica en el cine evoluciona constantemente, y constantemente, plantea nuevos problemas a resolver.

Estos son los errores de esa página que hoy nos interesa denunciar. Aunque graves, pueden ser disculpables teniendo en cuenta que personas más viejas que ustedes los suelen cometer. La disculpa se hace más difícil frente a quienes vienen objetando la labor de un cine club, tomándolo como fundamento para un ataque. Y lo que es más, frente a quienes nos han regalado juicios sobre nuestra conducta, completamente gratuitos, no afirmados en los hechos y, por demás, ajenos al tema. Recordamos algunos, que dicen que: sustituimos ***"una crítica cinematográfica por un acto de memoria"***, o este otro: ***"lo que a Cine Club sencillamente le ocurre es que no se anima a escribir sobre temas dramáticos complejos"***. O este: ***"Dentro de otros dos años Cine Club podrá elogiar el Rey Lear de Laurence Olivier, apreciar a éste por su aporte al cine de grandes obras de Shakespeare"***.

Como regalo, muy agradecidos,
Cine Club del Uruguay.

•••

Respuesta de H.A.T. y Alfaro: Es anciana convicción de esta página la de que el cine es una complejísima actividad, esencial y formalmente; la consecuencia es que con enfoques parciales y simplistas no se puede juzgar válidamente esa materia ni, de hecho, formular una línea de crítica cinematográfica. Si alguna vez pusimos en juicio la obra de Cine Club (ver ***Marcha***, enero 20, febrero 10 ppdos.) ello se debió, en parte, a la expresa solicitud de esa institución; en parte, a que su actividad es pública e integra el rubro Espectáculos Cinematográficos; en parte, a que los títulos de sus programaciones y, especialmente, el material informativo y crítico de su revista, parecieron ilustrar, con el mayor deseo de seriedad, nociones desviadas u omisas del cine, aunque Cine Club se proponía formar en su público una necesaria conciencia del hecho cinematográfico. Comprobamos ahora, con fingida sorpresa, que la discusión sobre materia opinable ha originado un abundante malentendido, y que la entidad cree imprescindible la publicación en ***Marcha*** de extensas puntualizaciones sobre sus palabras y las nuestras. Podríamos seguir largamente una discusión sobre palabras, procurando ubicar los films que resultan ser conglomerados híbridos, o debatiendo hasta dónde importa señalar que el cine sea un arte del orden plástico. Menos estéril es, sin embargo, establecer que el Cine Club no parece estar, según esta última carta, en la posición simplista en que algunos observadores creyeron verlo: no sostiene que el cine sea imagen pura, ni pretende que los temas cinematográficos sean secundarios. Con esa amplitud de miras, y con el corolario natural de ejercer un amplio criterio en sus programaciones y en sus publicaciones, Cine Club se colocará en posición inatacable para esta página. Queda por discutir, desde luego, su afirmación de que la labor de los estetas (la suya propia) es más necesaria para el cine que la labor de los críticos,

pero confiamos en que el tiempo (y no las palabras de los interesados) aclare la verdad y la importancia de este dictamen: da gusto soñar con que dentro de algunos años Cine Club haya analizado el cine moderno (tan abundante y complicado) y haya contribuido a alimentar una ciencia normativa, la Estética, cuyos principios han de ser tomados por esta página para la emisión de nuestros juicios. Mientras ese momento no llegue, esta página se equivocará sola, privada de los principios cinematográficos que todavía no han formulado dichos estetas.

Marcha, Agosto 11, 1950.

•••

H.A.T. siguió la discusión con los integrantes de Cine Club a lo largo del tiempo, con una mezcla de terquedad, respeto, ironía y perseverancia (de parte de ambos bandos) que sólo cabe considerar admirable. En 1952 H.A.T. procuró sumarlos a la redacción de ***Film***, pero no tuvo éxito porque ésta era editada por Cine Universitario y ambas entidades no lograron superar sus respectivas internas. En cambio accedió a la invitación de colaborar en la revista ***Cine Club***, cosa que hizo en el n° 13, con un artículo sobre la producción cinematográfica en Uruguay. Cuando esa edición de la revista salió a la venta, H.A.T. aprovechó la oportunidad para retomar la polémica desde el siguiente texto que publicó en el n° 5 de ***Film*** (julio 1952).

•••

Revista de revistas

El Departamento de Publicaciones de Cine Club del Uruguay culminó su esmero habitual dedicándose a una revista, y el n° 13 de ***Cine Club***, fechado junio, ha suscitado una legítima admiración a muchos que apreciaron sus características. Treinta y seis páginas administran con cuidado la distribución tipográfica, saben dónde colocar un título, una firma, un espacio blanco; el buen gusto que allí se revela permite asegurar que, mientras se cuente con esa imprenta (sistema ***offset***) y con los mismos encargados de compaginación, los números futuros de ***Cine Club*** serán un punto de atracción visual para los aficionados cinematográficos que sean (y deben serlo) exigentes lectores. En un elogioso comentario sobre la publicación, un diario escribió, con justeza, que en el Uruguay "***no aparece ninguna revista de las notables características gráficas de esta que nos ocupa***", dictamen irrefutable. El mismo cronista agregó, valorando cuidadosamente el volumen, que "***supone inmediatamente el deseo de conservarlo como un libro***", finalidad que se cumple con bastante economía, porque este libro cuesta sólo $ 0.60 y se conserva con sólo tener vocación por las publicaciones del género. El material se acerca asimismo, por lo menos en esta edición, al aire intemporal que un libro, contrariamente a una revista, debe tener. De los diversos artículos contenidos en ***Cine Club***, ninguno es la crónica de un hecho actual; con una pensada amplitud, esas notas postulan que los Festivales Cinematográficos deben ser cinematográficos antes que sociales o políticos o administrativos, aconsejan que el Estado no se complique en la dudosa

empresa de apoyar al cine nacional, proponen (por el propio Alf Sjöberg, aunque sin análisis de **La señorita Julia**) distintas posibilidades narrativas para el cine. En un solo caso el tema del artículo es un film, **Un tranvía llamado deseo** (***A Streetcar Named Desire***, 1951), pero aún aquí las manifestaciones de su director Elia Kazan, protestando irónicamente por los cortes inferidos a su obra, componen un valioso artículo general sobre la censura, y no perderán actualidad ni aún después que el film se exhiba. Otros artículos de ***Cine Club*** notifican quién es Akira Kurosawa (dirigió **Rashomon**, es un creador y un rebelde), acogen el pronunciamiento de Arne Sucksdorff a favor del largo metraje (el autor se consagró en Suecia con el cortometraje), y sostienen que en 1951 se manifestó en el Uruguay la madurez de la cinematografía amateur, tesis que ***Cine Club*** apoya, razonablemente, con su Tercer Concurso de Aficionados, aunque también pudo apoyarla con otros concursos.

En una página, que lleva el n° 1 y se llama seriamente ***Punto Crítico***, la revista pierde el aire intemporal de un libro y abre una intensa expectativa sobre los ejemplares futuros, a los que anuncia como mensuales. Sostiene "***la necesidad de revisar los postulados que la crítica suele admitir como esencia cinematográfica, o aún artística***", porque "***cierta crítica suele desatender, por no decir desestimar, todo planteamiento que suponga una elevación... de la rutina";*** esta crítica padecería el ***"empecinado deseo de no forzar la opinión media corriente"***, lo que muchas veces la relega a consultar el "***gusto personal y el buen sentido, sin que se descubran otras razones más generales y demostrables***". El articulista propone indagar con rigor y profundidad en el cine, y pronostica que ***"los estudios cinematográficos en sede estética tendrán preferentemente un vasto programa a desarrollar"***; aparentemente adjudica ese programa a la misma revista, porque "Cine Club ***no puede desperdiciar la oportunidad de su edición reiterando simplemente noticias y comentarios de actualidad cinematográfica***", y esta publicación no cometerá las omisiones de otras (***"es curioso constatar que en nuestro medio hay nociones indispensables para el arte que hay quienes desean evitar para el cine")***, y en materia de cultura cinematográfica ***"quizás muy pronto nos demos cuenta que en esencia era muy poco lo que se sabía, y empecemos entonces a plantearnos serias dudas e interrogantes. Ese día seguramente habremos despertado una conciencia cinematográfica, y*** Cine Club ***trata de acelerar ese proceso".*** Estos puntos de vista no son ciertamente improvisados en la entidad; ya antes ilustraron, ***A Manera De Pórtico***, las primeras dos páginas, las primeras dos páginas de ***Cine Club*** 12 (diciembre 1950) prometiendo un estudio teórico del cine que por lo menos hasta ***Cine Club*** 13 (junio 1952) no ha cumplido. En otros documentos, además, ***Cine Club*** ha postulado que el análisis teórico ***"configura una ciencia normativa, la Estética, cuyos principios han de ser tomados luego por el crítico como puntos de apoyo para la emisión de sus juicios"***, sosteniendo más abajo que el cine "***necesita más de la labor de los estetas que de los críticos que valoran su producción sin estudiar sus fundamentos"*** (carta a ***Marcha***, publicada 11 agosto 1950).

En aquella oportunidad los críticos no tuvieron la prudencia de esperar tales puntos de apoyo, y siguieron publicando noticias y comentarios de actualidad cinematográfica. Esa audacia aun prosigue, y hay revistas que desperdiciaron la oportunidad de su edición reiterando simplemente ese material, sin desarrollar muchos estudios cinematográficos en sede estética, aunque formulando comentarios de films, informando con abundancia sobre títulos y características de es-

trenos, fechas de producción, relaciones y derivaciones entre unos títulos y otros, rasgos de algunos realizadores, estilos característicos de algunas industrias nacionales, y otros temas preferidos por el gusto personal y el buen sentido. Aunque ***Cine Club*** sostiene que todavía falta despertar la conciencia cinematográfica en este país, existe una corriente de opinión en contrario, la que cree que la conciencia cinematográfica es aquí más abundante que la teatral, la literaria o la musical. Esta segunda corriente discrepa con ***Cine Club***, y aduce que el despertar de la conciencia cinematográfica se ha debido a algunos factores extrínsecos (renacimiento del cine europeo en la post-guerra, crecimiento de la producción mundial, régimen del cine continuado en Montevideo) y a dos factores locales muy deliberados y hasta esforzados. Uno es la existencia, siempre en aumento, de páginas de crítica cinematográfica, efectuada en publicaciones de precio reducido, de amplia difusión, de aparición frecuente, bien documentadas, bastante concretas, y casi siempre oportunas; ***Cine Club*** no podría incorporarse rápidamente a ese grupo, y es presumible que tampoco desee hacerlo. El otro factor es la existencia, también en aumento, de clubes cinematográficos que efectúan exhibiciones de títulos viejos, y que alguna vez subrayan el mérito de títulos nuevos; con ello amplían la estrecha posibilidad de las funciones meramente comerciales, y señalan a sus socios la contribución que al cine han prestado, en distintas fechas, hombres como Fritz Lang, o John Ford, o John Huston. Algunos observadores han entendido que estos clubes constituyen una segunda categoría de la crítica cinematográfica, y han ponderado su labor, ratificada por el aficionado y en ciertos casos por las mismas empresas comerciales. En este capítulo, caracterizado por la competencia y la emulación (más bien inevitables) ha sido muy destacada la labor de Cine-Club del Uruguay, y a la entidad, más que a su revista, debe agradecerse que haya contribuido a despertar la conciencia cinematográfica nacional.

Ahora que ***Cine Club*** manifiesta, a texto expreso, que su obra no ha sido tan útil como cree la opinión pública, su compromiso de números futuros es más vasto que el de proyectar una excelente presentación gráfica. En rigor, es probable que los números 14 y siguientes informen: 1) cómo es eso de que era muy poco lo que se sabía; 2) cuáles son las razones más generales y demostrables que la crítica debe aducir; 3) quiénes son los pérfidos que desean evitar para el cine algunas nociones artísticas indispensables; 4) cómo debe despertarse, seguramente, aceleradamente, y de veras, una conciencia cinematográfica. Serán, en apariencia, estudios cinematográficos en sede estética, pero serán apasionantes; si son cumplidos, contestarán algunas serias dudas e interrogantes de hoy.

10. H.A.T. contra censores católicos

Fecha: mayo-agosto 1951.

Motivo: El intento de prohibir la exhibición del film **La ronda** de Max Ophüls.

•••

Cine prohibido

El Dr. Juan Andrés Ramírez, Director responsable de ***El Plata***, protege un editorial (domingo 13) donde, a propósito del estreno de **La ronda**, recoge el cargo de inmoralidad extrema que algunas personas han formulado contra el film, y recuerda a ese propósito la existencia de una variable pena de prisión a quienes exhiban espectáculos cinematográficos obscenos (Código Penal, arts. 277 y 278). Se agrega asimismo que el editorialista no ha visto el film, pero el caso figura planteado en tesis general, sosteniendo que es insuficiente la advertencia de que determinado espectáculo no es apto para menores: la idea es defender la moral y el decoro sociales, y lo que la nota denomina la decencia colectiva. Posteriormente, el Senado de la República ratificó esa tesis, y se habla pública y oficialmente de sanciones, censuras y prohibiciones.

Es sabido que las características de inmoralidad, indecencia, obscenidad y pornografía tienen un alcance muy impreciso, que hace difícil la aplicación de leyes y reglamentos; con esa vaguedad luchará todo funcionario, sea de la Intendencia Municipal, del Ministerio de Instrucción Pública, o del Consejo de honorables ciudadanos que pueda formarse con el apoyo de la Dirección de ***El Plata***, con un previsible delegado de ***El Bien Público***. En el caso de **La ronda**, faltan inclusive los elementos concretos (cuerpos desnudos, palabras prohibidas) que puedan fundar aquellos cargos, y la estimación de indecencia supone un juicio sobre la intención de las situaciones: la moraleja del film (si es que hay alguna) dice que el amor no sirve si no se resuelve en la cama, y aun puntualiza que a veces la cama también supone un fracaso temporal. Esta tesis es cuestionable, y algunos observadores (incluida la página cinematográfica de ***Marcha***) pretenden que no es bastante asunto para componer la ficción de un film, contra el que tiene, además, algún reparo de orden artístico. Pero mucho más cuestionable es que se prohíba la emisión de ideas cuestionables, sobre la base de que la Comisión de Censura no está de acuerdo con ellas. Si algunos funcionarios pretenden que el amor es o debe ser más espiritual y menos físico de lo que el film sostiene, resultarían autorizados para prohibir su exhibición; mañana podrán sostener, con muy similar criterio, que el amor sólo es o debe ser el del matrimonio y el del noviazgo, con lo que podrán prohibir **Lo que no fue**, **El diablo y la dama, El muelle de las brumas** y trescientas películas más; pasado mañana podrán sostener también que la educación sexual de la juventud debe hacerse de acuerdo a determinadas normas, y prohibirán exhibir **Domani è troppo tardi**, que sostiene normas distintas y que llevó el Primer Premio en el Festival Cinematográfico de Punta del Este. Desde luego que las obras de arte tienen un margen de tolerancia para la discusión sobre inmoralidad, y es sabido que cuando el Director de ***El Plata*** redactó un proyecto de legislación en la materia (1930), previó expresamente la excepción para la materia científica y artística. Pero la condición artística es tan o más imprecisa que la condición obscena y (por suerte) no hay reglas fijas para determinarla: cuando se discutió la importación y edición en EE.UU. del famoso ***Ulysses*** de James Joyce, el problema llegó hasta los estrados judiciales (fue absuelto de trabas); cuando se discute la calidad artística de **La ronda**, las opiniones son variadísimas entre los extremos del elogio y la censura, dándose el caso de quien descree del film (la

página de ***Marcha***, por ejemplo) y de quienes, en calidad de jurados oficiales en un Festival Cinematográfico, le consideran, por mayoría, superior a otras realizaciones cinematográficas francesas, entre las que figuran obras de Jean Cocteau, René Clair y Christian-Jaque. La consecuencia es una nueva vaguedad para juzgar a un film, pero como los integrantes de toda presunta Comisión de Censura no serán presumiblemente peritos en arte cinematográfico (tampoco se pondrían de acuerdo) sino honorables ciudadanos preocupados de la moralidad pública, su criterio tendrá tendencia a ser restrictivo, y habrá más prohibiciones, cortes y discusiones de los que puede tolerar la libertad de expresión artística. Para bien o para mal, el mejor camino es el que está libre de trabas; nadie está obligado a ir al cine y ver contra su voluntad pícaros vodeviles franceses (exceptuando el crítico cinematográfico de ***El Bien Público*** y los austeros funcionarios de Acción Católica, que dictaminaron a sus fieles la prohibición de ver **La ronda**); por otro lado, los beneficios de prohibiciones y censuras, en nombre de la decencia colectiva, parecen mucho más remotos que los perjuicios ciertos que causa al libre albedrío del espectador. Es aconsejable la lectura de Bertrand Russell y de algunos sabrosos capítulos de G. Bernard Shaw sobre la censura teatral.

Al día siguiente de ese editorial, ***El Plata*** sostiene en primera página la conveniencia de cerrar las pantallas a las películas argentinas peronistas. Todo el mundo sabe que esas películas son terribles, que el peronismo es una sensación desagradable, y que la propaganda nacionalista suele ser un triste elemento cinematográfico. La prohibición, la censura y la intervención en esas películas es, sin embargo, una medida poco indicada. Todo reglamento que la fije, toda disposición que obligue a anunciar los films diciendo ***"esta obra es de propaganda"***, supone un trato igualitario para el cine que produzcan Norteamérica, Rusia, Francia, Italia, Checoslovaquia y el Principado de Mónaco, y no se ve a ningún redactor de ***El Plata*** fijando con precisión, y a satisfacción pública, las normas políticas que pueden pregonarse en la pantalla, incluido el campo de sutilezas y ambiguos sentidos que, de hecho, puede tener el cine cuando se lo propone. Aquí, como en la materia moral, la única prohibición razonable es prohibir las prohibiciones.

A esta altura de la temporada, y siendo el cine una materia tan importante, parece deseable que ***El Plata*** haga crítica cinematográfica. Publica, en cambio, elocuentes avisos anunciando la segunda semana de exhibiciones de **La ronda** (martes 15) y el estreno de **La ingenua libertina** (miércoles 16). Seguramente hay alguna explicación.

Marcha, Mayo 18, 1951.

•••

Cine prohibido por católicos

La ronda ha salido de cartel, por fuerza mayor, luego de trece días de exhibiciones, habiendo satisfecho la curiosidad de 77. 282 espectadores, sin contar a quienes entraron gratis por diversos conceptos, y sin contar a algunos cientos de personas presuntamente importantes que vieron el film en lo que ***El Plata*** llamó festivamente

la ***"extraterritorialidad moral"*** del Festival de Punta del Este. Esta interrupción en las exhibiciones se produjo en agitados días de trámites oficiales, provocados por el discurso de un senador católico, por el alegato de un edil católico, por un manifiesto que firmara una docena de personalidades católicas, por el pronunciamiento conjunto de ***El Bien Público***, la Acción Católica y el Secretariado de Moralidad Cristiana, y por una denuncia de infracción al Código Penal, Art. 278, que firmaran ante la justicia algunos celosos ciudadanos católicos. En esos días se llegó a efectuar, aparte de las seis funciones diarias, una exhibición privada de **La ronda** para los funcionarios de la Justicia y del Municipio; aquélla no tomó, por lo menos de inmediato, ninguna de las medidas que los denunciantes aconsejaban, y aunque el expediente seguirá su lento curso habitual, se presume que será finalmente archivado. El Municipio, por su parte, llegó a un acuerdo con la empresa, y se fijó un día límite para las exhibiciones (el domingo 20), con lo que los últimos espectáculos significaron un record de boletería. El anuncio de esas últimas funciones apareció en la prensa del viernes 18, declarando que la empresa retiraba el film ***"por resolución espontánea"***, texto que fue aprobado verbalmente por la autoridad municipal, pero ***El Plata***, que contribuyó grandemente a la prohibición del film, se negó a publicar el aviso, aduciendo que su texto parecía una mofa al Municipio, y que ni aun cobrando publicaría el anuncio. Hay varias interpretaciones en esa negativa: una de ellas es que ***El Plata*** se resintió de que alguien le apuntara su contradicción en recomendar la prohibición de los films y en cobrar sin embargo los avisos de sus programas; un poco más tarde decidió sacrificar los dineros de los avisos, aduciendo que había mofa al Municipio en un texto que el Municipio había aprobado.

A esta altura, algunos ciudadanos liberales están preocupados y hasta alarmados de que Justicia y Municipio hayan accedido, en un país sin religión oficial, a las desmedidas exigencias de grupos católicos; hay quienes proponen firmar manifiestos contra la censura, y hacer causa pública de la libertad artística amenazada. Se sabe, sin embargo, que no fue fácil para los católicos conseguir lo que hoy llaman su victoria, y que ni la Justicia ni el Municipio están entregados a sus peregrinas teorías sobre exhibiciones cinematográficas; en el caso, fuentes bien informadas aseguran que el Intendente Municipal, Sr. Barbato, vio tres veces el film, que no le preocupó grandemente la acusada inmoralidad de su asunto, y que sólo al final, después de la insistida presión de ediles y personalidades católicas, y al solo efecto de cortar por lo sano, dispuso las medidas tendientes al cese de exhibiciones, no tanto por defender una causa como por sacarse de encima un dolor de cabeza. Si mañana se reproduce el caso, y los católicos objetan una nueva película, tendrán que librar una nueva batalla: es deseable que sea entonces una real obra de arte la película interdicta, porque se encontrarán, al combatirla, con la oposición de la intelectualidad del país. Si el Ateneo no hace entonces una firme declaración defendiendo la libertad de pensamiento, algo andará mal en algún lado.

Queda, entretanto, el precedente formado, que mañana se podrá invocar para prohibir cualquier cosa. Y queda, sobre todo, la risa que el Uruguay debe causar al mundo, y a Francia en particular, apenas se sepa que una película que hace dos meses, y en Punta del Este, fue premiada como el mejor exponente del arte cinematográfico francés por un Jurado oficial uruguayo no es admisible como apta para adultos por otra autoridad oficial del país, sobre la base muy discutible de

que su exhibición ofende la decencia elemental del espectador (que paga deliberadamente y a sabiendas su entrada, y que además puede irse del cine al minuto de sonrojarse), o sobre la base aún más discutible de que la exhibición excitará su lujuria, y que el gobierno debe prever, para el bienestar público, las consecuencias de la excitación individual. Puede haberse ofendido la decencia individual de algunos espectadores, mayormente católicos, pero es suya la responsabilidad si concurren a ver un espectáculo marcado como No Apto Para Menores, y, por otra parte, los católicos quedan cumplidos cuando el Secretariado Nacional de Defensa de la Moral Cristiana les advierte que no deben ver el film, con el lacónico dictamen *"Prohíbese ver"*. Lo inadmisible es que algunas docenas o cientos o millares de católicos, animados de buena fe y exaltados de trascendencia, olviden su elemental precepto de humildad y lleguen a disponer cuáles son los espectáculos que pueden ver quienes no sean católicos. No cuentan para esa medida con ninguna investidura oficial de árbitros, ni son especialmente sabios en cinematografía (***El Bien Público*** lo demuestra diariamente, muy a su pesar), ni cuentan con la aprobación pública para gobernar. Debieran reducirse a su lugar de minoría, a hacer oír su opinión (derecho que tienen y que sus adversarios deben defender hasta la muerte) y a gobernar la conducta de sus fieles, que seguirán o no sus directivas según mejor lo entiendan. Pero no deben entrar a decidir qué es lo bueno y lo malo para quienes no estén dispuestos a seguirles: la Inquisición debe ser etapa superada, y si los católicos están dispuestos a reeditarla sería bueno que lo advirtieran en los periódicos pre-electorales, para su conocimiento público y demás efectos.

Cabe glosar en el caso lo que un cronista americano escribió en similares circunstancias de prohibición cumplida: *"Desde que los católicos eliminaron La ronda, la ciudad ha tomado una apariencia más saludable: en la calle, son más frescas las mejillas de las gentes, es más firme la carne, son más brillantes los ojos, y los hombres han mostrado una agradable voluntad de irse a casa por la noche: mucha gente que solía malgastar su tiempo en los umbrales de la perversidad ha comenzado ahora a mejorar su criterio, y la Acción Católica debe ser elogiada por haber tomado fuerzas decisivas antes de que fuera demasiado tarde"*. Sin ironía importada, cabe anotar aun la desconfianza (que los mismos católicos debieran sentir) por la eficacia de censuras, prohibiciones, cortes y demás medidas represivas, que la historia y la psicología demuestran, a la larga, como inútiles y aun contraproducentes. En EE.UU., con censuras morales y políticas previas a la producción de cada film, se produce una mayoría de películas triviales e insignificantes, frecuentes falsificadoras de la realidad que pretenden representar; el resultado es que deben desecharse muchos proyectos artísticamente valiosos, y que algunos productores sostienen verdaderas luchas para poder orillar los códigos sin desobedecerlos. El resultado es, también, que todos los públicos mundiales se amontonan para ver en el cine europeo lo que el americano no les da. Y aunque, triste destino, los católicos consiguieran depurar también a su gusto el cine europeo (con lesión del derecho ajeno y de la honestidad artística) los públicos no se harán más buenos o más malos. Se sentirán reprimidos, buscarán con alguna ansiedad los frutos que se les prohíbe comer, y a la larga echarán abajo la dictadura que se les impone. La más notable consecuencia de la prohibición de **La ronda** fue el afán público por verla, con casi diez mil entradas vendidas en el último día; en un total general de 77.282 espectadores se incluyeron no sólo los espectadores probables del film, sin faltar uno, sino también algunos miles de personas que no habrían corrido a verla sin la gratuita propaganda que la Santa Madre Iglesia provocó a su alrededor. Queda para la especulación de los estadísticos el calcular qué porcentaje de católicos debe incluirse en ese público.

Los batllistas laicos, que son mayoría electora, no se han hecho ver cuando correspondía, y se dejaron conducir. Recién el lunes 21 un editorial de ***Acción*** (y con pluma que algunos enterados atribuyen a Luis Batlle Berres) sostiene que la prohibición de **La ronda** es un error, que no mejora la salud de la población, y que comienza un camino peligroso; opiniones similares fueron también manifestadas por ***La Mañana***, ***El Diario***, ***El País***, ***La Tribuna Popular*** y ***El Sol***, aunque no por ***El Plata***, que silenció el asunto por motivos que seguramente su dirección entiende. Más difícil es enterarse de lo que opina ***El Bien Público***, que publica casi exclusivamente para sus suscriptores (mayormente católicos) y que forma la opinión de quienes ya tienen opinión formada. Algunos sagaces descubrieron, sin embargo, que ***El Bien Público*** rechaza indignado el dictamen (de ***Marcha***, mayo 18) según el cual, en materia moral, ***"La única prohibición razonable es prohibir las prohibiciones"***; sostiene, en editorial de mayo 20, que esa posición es nihilista, y que si la sociedad regula el tránsito, la higiene y la economía, también le compete regular la moral, pronunciar normas y aplicarlas. Es un hermoso y cívico concepto, y alude tanto al sujeto que comete obscenidades en la calle, como a la necesidad de implantar vacunas, jubilaciones, seguros de incendio y tránsito por la derecha. Pero se olvida del muy elemental precepto de que ley y reglamentos no deben lesionar derechos que asisten a muy considerables grupos de personas. La sociedad hace bien en desoír las protestas del torpe que insulta a la policía y del otro torpe que se niega a entender el tránsito por la derecha, pero en el caso de **La ronda** la sociedad no hace bien cuando desoye la opinión y la voluntad de un Jurado Cinematográfico, de media docena de articulistas en la prensa, y de 77.282 espectadores que llegaron al cine por sus propios medios, todos los cuales alegan tener su propio criterio. Aunque tanta gente se equivocara, cosa probable en definitiva, los católicos son nadie para decidir sin apelación ese error y para presionar a las autoridades con sus puntos de vista, tan respetables como parciales. Cuando la Intendencia Municipal les hizo caso, no previó la sonrisa irónica que mostrarán Jean-Louis Barrault y Gérard Philipe, intérpretes de **La ronda**, visitantes de este pintoresco país, y personas casi tan cultas como el Redactor Responsable de ***El Bien Público***, hombre avisado que una vez (abril 7) presumió de no sobrar a nadie ni querer injusticias si hay argumento contrario, y que ahora defiende, con ensayos en sociología y alegatos por una disciplina necesaria, la validez de una medida de corte dictatorial, donde se sobra al criterio ajeno, sea de quien fuere, sin importar calidad ni cantidad.

Visto que una laica Intendencia Municipal no tiene órganos de prensa, compete a ***El Bien Público*** narrar a sus lectores qué habría ocurrido si **La ronda** se exhibiera libre y comúnmente, sin el escándalo que los católicos armaron.

Marcha, Mayo 25, 1951.

•••

Católicos pero no cívicos

En un artículo anterior de esta página, y a propósito del sonado asunto de **La ronda**, se atribuyó a los católicos la intención de prohibir el film y se impugnó ese propósito por considerar, entre otros mejores motivos, que ese grupo era minoritario. En cartas que firman la Srta. Emma María Braceras y quien se identifica como Un Católico Que no Es Cívico, se puntualiza que si bien la Unión Cívica es minoría electoral, es dudoso que los católicos sean minoría en el país. Es obvio que el artículo se refería a quienes componen la Unión Cívica, votan por ella, siguen sus órganos de prensa y cumplen sus directivas; si algún católico prefiere no incluirse en ese grupo, y no adoptar frente a **La ronda** la actitud que la Unión Cívica adoptó, queda en libertad de leer ***cívicos*** donde ***Marcha*** dijo ***católicos***: la tesis de la nota no se modifica por ello. Y aunque se probara que los católicos son mayoría en el país, no sería más legítima la pretendida prohibición del film, contra la que obran otras razones.

Marcha, Junio 1º, 1951.

•••

De nuevo la censura

La ronda debió exhibirse hace un mes, libre por cierto de prohibición alguna, pues no la hay en vigencia; sin embargo, su reestreno quedó postergado, en virtud de que el Municipio habría solicitado a la empresa que no le hiciera coincidir ese problema con el reciente conflicto del referéndum (julio 22). A los pocos días de ese plebiscito, y después de haber tenido semanas para pensarlos, la Intendencia resolvió tratar con otros sus problemas, y nombró una comisión para asesorarla. Del texto del decreto respectivo de las entidades llamadas a nombrar delegados para su comisión, y sobre todo de las entrelíneas de las consideraciones previas, surge bastante claro que la Intendencia no quiere prohibir el film, entendiendo, con probable acierto, que la obra no es tan inmoral ni ofensiva como lo pretendió en su momento la prensa católica: surge, también que no queriendo conferirse la sola responsabilidad de esa negativa, llama a una parte de la intelectualidad del país y pide a su mejor juicio un pronunciamiento al respecto, sabiendo bastante bien que toda la cultural liberal es opuesta a las censuras. La medida es hábil, y hace muy remota la posibilidad de que la comisión asesora termine por recomendar una prohibición del film: ni la Asociación de la Prensa, ni el Círculo de la Prensa, ni el Ateneo de Montevideo, podrían caer en la contradicción de levantar diariamente la bandera de algunas libertades, y caer luego en la recomendación de que la libertad artística sea limitada. Queda, desde luego, una zona incógnita, porque algunas entidades podrán nombrar delegados conservadores y aún puritanos; queda, también, la otra incógnita de averiguar qué ocurre si la empresa exhibidora decide poner mañana el film en cartel, negándose a esperar ningún pronunciamiento del Municipio ni de sus asesores. Pero, en definitiva, el paso municipal parece un acierto estratégico: sirve para liquidar de una buena vez el problema, y es posible que sirva, también, para que los activos católicos, tan preocupados de la moral pública, encuentren una oposición organizada, pública, oficial, y casi tan inteligente como ellos.

El Municipio no creyó terminados sus problemas: mañana puede aparecer otra película de moral discutida, y todos los días puede publicarse propaganda cinematográfica con insinuaciones de sensualidad. Para arrancar el conflicto de raíz, tiró un segundo decreto nombrando otra comisión asesora con el cometido más amplio de estudiar y reglamentar las exhibiciones, la propaganda y la propia intervención municipal. Sus integrantes son, con algún agregado, los mismos de la primera comisión: Junta Departamental, Facultad de Humanidades, Facultad de Derecho, Consejo de Enseñanza Primaria y Secundaria, Ateneo de Montevideo, Círculo de la Prensa, Asociación de la Prensa, Cine Club del Uruguay, Cine Universitario y Teatro Universitario. Debe celebrarse la inclusión de gentes que sepan de cine: el Municipio eliminó los riesgos de establecer quiénes son buenos críticos cinematográficos en la prensa, e indicó a dos entidades que se ocupan (por cierto que sin intereses comerciales, y con probada competencia) del estudio, la selección y la difusión del film. Es enigmática la inclusión de Teatro Universitario, integrado, hasta donde se le conoce, por gente de cultura e inteligencia, pero sustituible con más sentido por la Federación de Teatros Independientes.

También es enigmática la tarea de esta segunda comisión. Si lo que debe estudiar es la jurisprudencia universal sobre la censura, y conseguir, de una vez y para siempre, un cuerpo de normas que aplicar en el futuro, la Intendencia podrá agrandar las reducidas e insuficientes reglamentaciones que hasta ahora podía estudiar y aplicar; difícilmente conseguirá, sin embargo, una regla clara que le permita separar en el futuro los muchos casos dudosos que planean las obras de ficción, el sentido de sus temas, la picardía de sus diálogos, la proporción en que puede insinuarse un desnudo, las palabras que pueden permitirse en la publicidad cinematográfica. El resultado, ahora como antes, será la necesidad de examinar por separado cada película, sin fórmulas que puedan prever lo desconocido; en definitiva, la comisión asesora deberá ser también una comisión permanente, puesta a la orden del Municipio para cada caso que lo requiera, con cultura general, jurídica y cinematográfica que aplicar. A primera vista esta designación de asesores parece de una alta sabiduría; examinada con más realismo, y aún contando que funcione sin demoras ni entorpecimientos de trámites, la medida es más discutible. En el mejor de los casos podrá dejar el cine tal como está, y entonces no hacen falta comisiones: no es probable que los films polemizados sean más de tres por año, y puede tratárseles individualmente. En el peor de los casos, supuesta la permanencia de la comisión, la renovación de sus delegados, la posible ampliación de sus funciones, se estaría contribuyendo a instalar una censura cinematográfica, con los peligros de que mañana se muestre como reaccionaria y de que quiera cubrir otros campos cercanos, como el teatro y el libro. Estos fantasmas son remotos, pero también es remoto el peligro de que la salud moral de la población se vea resentida por alguna película de intención ambigua. La única prohibición razonable sigue siendo la de prohibir las prohibiciones: facultar a una comisión, por honorable y talentosa que hoy sea, para retacear y eliminar la obra ajena, es dar un paso atrás sin fijarse dónde está el pozo.

El diario católico se ha quejado ya de que Acción Católica no forme parte de la Comisión asesora. A estas horas, G. Bernard Shaw recuerda sus conflictos con la censura inglesa y se revuelve en su tumba.

Marcha, Agosto 3, 1951.

Bibliografía de H.A.T.
(compuesta mayormente por su autor)

1964 - Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico, en colaboración con Emir Rodríguez Monegal, Renacimiento, Montevideo. Breve artículo inicial sobre Bergman, seguido de notas sobre sus películas. Los textos fueron publicados antes en ***Marcha***, en la revista ***Film*** y en el diario ***El País.*** Luego fueron ligeramente retocados y actualizados para su edición en libro. Corresponde subrayar que sólo comprende el primer Bergman -hasta 1963- y no incluye importantes films posteriores.

1972 - Censura y otras presiones sobre el cine, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires. Comprende un ensayo sobre censura en el cine, publicado antes en revista ***Panorama*** (Buenos Aires), seguido del detalle sobre títulos censurados de una u otra manera, 1916 a 1970. La empresa editora cerró poco después de publicar el libro, que quedó mal distribuido. **Ver 1977**.

1973 - Crónicas de cine, De La Flor, Buenos Aires. Recopilación de notas sobre películas. En su mayor parte, material de ***El País*** (Montevideo) y ***Panorama*** (Buenos Aires).

1974 - Violencia y erotismo, en colaboración con Simon Feldman y Agustín Mahieu, Cuarto Mundo, Buenos Aires. Libro en tres partes, sobre "sexo y violencia" en el cine. La parte de H.A.T. versa sobre cine policial. Edición con diversas torpezas de composición.

1975 - Cine sonoro americano y los Oscar de Hollywood, Corregidor, Buenos Aires. Recopilación de premios y candidaturas de la Academia, 1927 a 1974. Esta documentación nunca había sido publicada en castellano. Se aprovechó el dato casual de que la Academia y el cine sonoro nacieron al mismo tiempo, l927. Los datos documentales, que por sí solos serían una guía telefónica, fueron completados con textos sobre los diversos períodos del cine sonoro: 1927 a 1933, 1933 hasta la guerra en 1939, luego guerra, postguerra, etcétera. Varias páginas fueron dedicadas a las Listas Negras (1947 en adelante), tema que tampoco había sido incluido hasta entonces en libros en castellano. El libro fue reeditado en 1986, con actualización de datos.

1977 - Chaplin, todo sobre un mito, Bruguera, Barcelona. Trabajo pedido por la editorial. Comprende biografía y obra de Chaplin. Fue publicado a comienzos de diciembre 1977, pero no llega a ocuparse del fallecimiento de Chaplin, ocurrido el 25 de diciembre de ese mismo año.

- El libro de la censura cinematográfica, Lumen, Barcelona. Reedición actualizada del libro de 1972, con alguna ampliación y ajuste de datos (fue enteramente reescrito, a ese efecto).

1980-1981 - Fuentes y documentos del cine, seguido de Textos y manifiestos del cine, en colaboración con Joaquim Romaguera, Gustavo Gilli, Barcelona. Ambos libros fueron reeditados en 1993 con el segundo título, por editorial Cátedra, Madrid. Aunque comprende textos propios, en su mayor parte se integra con artículos de diversos historiadores y creadores del cine (Ricciotto Canudo, Dziga Vertov, François Truffaut, Sergei M. Eisenstein, Bela Balász, Charles Chaplin y muchos más). La idea fue rescatar documentos que sólo se hallaban dispersos en revistas o en libros remotos, documentando historia, estética, escuelas, movimientos, técnicas: el vanguardismo, el neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague francesa, la fotografía, el montaje, etcétera. Fue pensado como una guía general para el profesor y el estudiante.

1983 - La historia y el cine, Fontamara, Barcelona. Artículo sobre la Guerra de Secesión en el cine. Otros artículos del libro, por diversos escritores (Aristarco, Gubern, etc.) enfocan otros temas sobre historia y cine.

1986 - Una enciclopedia de datos inútiles, De la Flor, Buenos Aires. Es una miscelánea de curiosidades históricas y modernas, con cierta pretensión de humor, recopilando pequeñas notas periodísticas previas. Tuvo varias reediciones y una continuación.

- El cine. Gente, películas, hechos, Fraterna, Buenos Aires. Recopilación de 41 notas periodísticas, divididas en la forma que indica el título, procedentes de lo publicado en varias revistas.

1987 - Listas negras en el cine, Fraterna, Buenos Aires. Tiene cinco partes: Unión Soviética, Alemania nazi, Francia durante 1940-1944, Listas Negras en Hollywood, Checoslovaquia. Es una derivación y ampliación del tema censura, con transcripción de documentos y de interrogatorios (el de Elia Kazan en 1952, entre otros). Un capítulo final, titulado ***Las Listas del Exilio,*** enumera las personalidades del cine que por motivos políticos debieron emigrar de un país u otro. Con la parte de Hollywood, solamente, se hizo después una reedición en la editorial Fin de Siglo, Montevideo.

- Segunda enciclopedia de datos inútiles, De la Flor, Buenos Aires. Continuación del material publicado en 1986.

1989 - Cinelecturas I, seguido de Cinelecturas II en 1991, Trilce, Montevideo. Recopilación de notas sobre personalidades y films, más alguna nota hecha para el caso. El primer tomo fue reeditado en Buenos Aires, De la Flor, como Después del cine.

1990 - Posdatas al mundo, Arca, Montevideo. Notas de temas sociales y políticos (no de cine). Materiales publicados antes en el diario ***Página|12*** de Buenos Aires.

1992 - Desde la creación al primer sonido, Laertes, Barcelona. Primero de tres libros sobre historia del cine norteamericano. Abarca solamente el cine mudo. Los otros tomos estuvieron a cargo de los españoles Javier Coma y José Luis Guarner. Fue pedido por la editorial.

1996 - Cuentos de cine, Alfaguara, Buenos Aires. Volumen recopilado por Sergio Renán, con anécdotas de diversas personas sobre su contacto con el cine. Sólo un pequeño capítulo es de H.A.T.

1997 - Primeros y últimos planos, Cal y Canto, Montevideo. Recopilación de notas periodísticas en ***El País Cultural,*** más un capítulo final, hecho al efecto, sobre los comienzos de un crítico. El libro recibió un primer premio (compartido) en el certamen anual del Ministerio de Educación. Fue reeditado en Buenos Aires por De la Flor, con otro título: Nuevas crónicas de cine.

1998 - peleas y personajes, Cal y Canto, Montevideo. Segunda recopilación de notas de ***El País Cultural***, pero con temas diversos (nada de cine).

1999 - Nuevas crónicas de cine, De la Flor, Buenos Aires. Reedición argentina del libro de 1997.

2000 - Historias de películas, Cauce, Montevideo. Recopilación de notas que con ese título aparecieron en ***El País Cultural***, cada una de ellas sobre títulos mayores (**El ciudadano, Lo que el viento se llevó, Casablanca, Nacimiento de una nación**, etc.)

– Lo peor de mondo cane, Cal y Canto, Montevideo. Con varios colaboradores. Recopilación de notas aparecidas en contratapa de ***El País Cultura***l.

2006 - Historias de películas, El Cuenco de Plata, Buenos Aires. Edición ampliada del libro de 2000. El material pasó de 16 a 37 notas. Con material de ***El País Cultural***. H.A.T. no llegó a ver y corregir las pruebas, con lo cual esta edición es –hasta la fecha– su libro con mayor cantidad de erratas.

2006 – Más notas de cine, reedición parcial del libro El Cine. Gente, películas, hechos, con algunos agregados de ***Panorama*** y ***El país.*** El material había sido preparado por H.A.T. en 2003. La edición final quedó a cargo de Gabriel Sosa y es muy correcta, a excepción de la fecha del fallecimiento de H.A.T. que aparece trasladada a 2006.

Colaboración en la investigación: Eleonor Wauquier.
Honor y gloria a Luis Ormaechea, Eva Salvo y José Martínez Suárez.

Agradecimientos: Jorge Abbondanza, Pablo Ahumada, Andrés Alsina, Lucas Álvarez, Cecilia Barrionuevo, Maximiliano “Capo” Basso, Celia Cazenave de Alfaro, Cine Universitario del Uruguay, Jaime E. Costa, Edgardo Cozarinsky, László Erdélyi, Octavio Fabiano, Mercedes B. Gallego, Carla Gratti, Daniela Kozak, Jorge Mara, Manuel Martínez Carril, Adrián Muoyo y los Alegres Camaradas de la Biblioteca del INCAA, Juan Manuel Peña, Inés Peñagaricano (cuyo trabajo inédito sobre H.A.T., escrito en 1997, contiene información y entrevistas que resultaron esenciales), Darío Queijeiro, Michelle Rozen, Enrique Raimondi, Pablo Rocca. Quizá nos olvidemos de alguien; en tal caso, disculpe.

Fuentes consultadas: Una mayor parte de las citas textuales de H.A.T. y de la información sobre su biografía procede de diversas charlas con los compiladores, que tuvieron lugar formal o informalmente entre 1986 y 2005. Se han utilizado de manera complementaria entrevistas realizadas a H.A.T. por César Di Candia, Carlos Cipriani, María Esther Gilio, Leila Guerriero, Manuel Martínez Carril, Inés Peñagaricano, Jorge Ruffinelli y Carlos Ulanovsky.

Índice de películas citadas

A Date with the Falcon 171
A Doctor's Diary 36
A la hora señalada 761
A nosotros la libertad 234, 436
A nous la liberté 234, 436
A Place in the Sun 777
A Shot in the Dark 174
A Song is Born 465
A Song to Remember 346
A Streetcar Named Desire 805
A través del Pacífico 172, 746
A Tree Grows in Brooklyn 339
A Voice in the Wind 236
A Walk in the Sun 416
Ace in the Hole | The Big Carnival 802
Across the Pacific 172, 746
Act of Violence 534
¿Acusaría usted? 764
Address Unknown 343
Adorable intrusa, La 142
Agente secreto del Japón 149
Agonía de amor 480
Aguas tenebrosas 310
Al filo de la noche 450
Al morir la noche 395, 399
Al servicio de su majestad 40
Al sur de Pago Pago 63
Alegre impostor, El 51
Alejandro Nevsky 313
Aleksandr Nevskii 313
Aleluya 863
Alemania año cero 484
All Quiet in the Western Front 514
All the King's Men 477
All-American Co-Ed 153
Alma de valiente 743
Altas sierras 70
Alto, moreno y buenmozo 93
Always in My Heart 129
Amazona caprichosa, La 401
Ambiciones que matan 777
Amo del arrabal, El 165
Amok 325
Amore 491
Amores a los quince 290

Amores de Chopin, Los 347
An American in Paris 729, 768
An American Tragedy 777
Anchors Aweigh 768
Andy Hardy aventurero 84
Ángel de la maldad, El 324
Angel on My Shoulder 398
Ángeles con caras sucias 781
Angels with Dirty Faces 781
Ansias de riquezas 163
Antesala de la muerte 43
Antesala del infierno, La 774
Apasionada 461
Appointment for Love 124
Aquí empieza la vida 361
Aquí viene el Conde 139
Arco Iris 318, 883
Asesinos están entre nosotros, Los 734
Así paga el diablo 110, 314
¡Así se quiere en Jalisco! 252
Así te deseo 408
Asphalt Jungle, The 744
Aún brilla el sol 150
Aurora de sangre 231
Ave del paraíso 537
Aventuras del Capitán Scott, Las 637
Aventuras en Birmania 341
Azar no se compra, El 40
Babes on Broadway 130
Bachelor Daddy 115
Bajo los cielos de París 682
Balada berlinesa 734
Barba Azul 687
Barbe-Bleue 687
Batallón de paracaidistas 99
Battle of San Pietro, The 744
Battleground 467
Berliner Ballade 734
Bésame y verás 352
Best Years of Our Lives, The 797, 815
Big Carnival, The | Ace in the Hole 802
Big Shot, The 165
Big Store, The 105
Bird of Paradise 537
Birth of a Nation, The 861
Birth of the Blues 147
Bishop's Wife, The 444
Black Fury 782
Blind Alley 56
Blind Husbands 840
Blood and Sand 511
Blue Veil, The 681
Blues in the Night 122
Born to be Bad 526
Born Yesterday 518
Borrasca 155
Brave Bulls 510
Breaking Point, The 645
Bride Wore Boots, The 401
Brief Encounter 404
Brillante azul, El 44
Brooklyn Orchid 134
Buen pastor, El 256
Bugle Sounds, The 152
Burma Convoy 174
Cabaret del escándalo, El 113
Cabo raso, El 101
Cadáver viviente, El 289
Cadenas de roca 802
Cállese la boca 163
Calm Yourself 143
Camaradas 167
Camaradas errantes 166
Camino de perdición 54
Camisa de Mabel, La 247
Canción de Navidad 681
Canción de Rusia / Sombras sobre la nieve 412
Canción inolvidable 346
Candlelight in Algeria 240
Cantando en la lluvia 768
Canterville Ghost, The 295
Canto a la vida 122
Canto del cisne, El 327
Captain's Kid, The 41
Carnet de baile 158
Cartas venenosas 512
Casa de las mil luces, La 33
Casablanca 275
Casanova Brown 272
Casi un ángel 114
Caso 880, El 494
Casta Susana, La 249
Castillo de vidrio, El 525
Caught in the Draft 101

Ceniza al viento 158
Centauros del pasado 253
Champion 760
Chanson de l'adieu, La 347
Charlie Chan at the Olympics 33
Charlie Chan en las Olimpíadas 33
Château de verre, Le 525
Chica y el gobernador, La 246
Chicos crecen, Los 140
Christmas Holiday 238
Cielo sulla palude 640
Citizen Kane 75, 97, 114, 135, 158, 222, 350, 385, 797
City for Conquest 781
Ciudad de conquista 781
Ciudadano, El 75, 97, 114, 135, 158, 222, 350, 385, 797
Clamor humano 760
Clave del misterio, La 116
Clavo, El 418
Codicia 838
Colegiales musicales 153
Come Live with Me 71
Con la mirada en el alma 34
Concierto macabro 336
Confesiones de un espía nazi 55
Confessions of a Nazi Spy 55
Conquest of Everest, The 836
Conquista del Everest, La 836
Conspiradores, Los 275
Conspirators, The 275
Contraataque 335
Convicted Woman 85
Corbeau, Le 438, 512
Cortina de Hierro, La 423, 425
Counter-Attack 335
Counterfeit Lady, The 44
Cover Girl 307, 768
Crisis 765
Cronaca di un amore 636
Crónica de un amor 636
Cruz de los años, La 261
Cruz del indio, La 42
Cry Havoc 231
¿Cuándo es tu cumpleaños? 36
Cuarteto 486
Cuatro en un jeep 685
Cuéntame tu vida 358
Cuervo, El 438, 512
Cuesta del olvido, La 71
Cuidado con mamá 247
Cyrano de Bergerac 733, 761
Dama de las camelias, La 271
Dama en el lago, La 401
Damas retiradas 232
Damas del bosque de Boulogne, Las 532
Dames du Bois de Boulogne, Les 532
Dark Waters 310
David Livingstone 45
Dead of Night 395, 399
Deadline U.S.A. 763
Death of a Salesman 762, 771
December 7th. 801
Decepción 477
Del pantano al cielo 640
Delator, El 392
Desde que te fuiste 311
Desembarco de los 33 orientales, El 688
Desert Fox, The 734
Destination Moon 723
Destino la Luna 723
Detective Story 774
Devil and Miss Jones, The 83
Devil's Passkey, The 840
Día de fiesta (1941) 115
Día de fiesta (1949) 535
Diable au corps, Le 430
Diablo y la dama, El 430
Diablo y la señorita, El 83
Diario de un cura rural 528
Diary of a Chambermaid 372
Días de odio 836
Días sin huella 364, 455
Difunto protesta, El 153, 243, 398
Disparo en la oscuridad 174
Divina embustera, La 243
Dodsworth 332
Domenica d'Agosto 687
Domicilio desconocido 343
Domingo de verano 687
Don Quijote de la Mancha 418
Dos enamorados 124
Double Indemnity 250, 274
Dr. Broadway 151
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1932) 108
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1941) 107

Dr. Kildare's Crisis 86
Dragon Seed 301
Dritte von rechts, Die 688
Druz'a 167
Duel in the Sun 476
Duelo al sol 476
Earl of Puddlestone 139
Egoísta, La 724
Emperador Jones 864
Emperor Jones, The 864
Emperor Waltz, The 455
Enchanted Cottage, The 337
Enemigos ocultos 100
Enemy Agent 109
Enigma del collar, El 329
Enrique V 459
Enseñanza musical 168
Esclavo de su pasión 390
Eso que llaman amor 65
Espectro de la rosa, El 413
Espectro errante, El 234
Espía de Argel, La 240
Espionage Agent 55
Espionaje en acción, El 55
Espionaje siniestro 109
Esposas de Cristo 42
Esposas imprudentes 840
Esta nuestra vida 746
Esta tierra es mía 428
Estirpe del dragón, La 301
Estudiante de Praga, El 282
Eterno pretendiente, El 243
Evocación 276
Exótica, La 369
Explorador de las selvas, El 45
Extraña confesión 345
Extraño, El 386
Fallen Idol, The 497
Fantasma de Canterville, El 295
Father of the Bride 483
Fenómeno del equipo, El 52
Fiel a tu recuerdo 505
Fiesta 148
Final Hour, The 43
Five 732
Flame of New Orleans, The 234
Flores de piedra 402
Foolish Wives 840
Fountainhead, The 721
Four Jills in a Jeep 233
Four Poster, The 762
Frogmen, The 722
Fröken Julie 727, 739
Fuego otoñal 332
Fueros humanos 356
Fuga, La 160
Fugitive, The 445, 530
Fugitivo, El 445, 530
Fui una aventurera 164
Fuimos los sacrificados 362
Furies, The 527
Ganzúa del diablo, La 840
Gaslight 262, 264
Genevieve 836
Gente de cuidado 49
Gentleman's Agreement 419
Germania anno zero 484
Ghost Goes West, The 234
Girl in the News 122
Going My Way 256
Gone with the Wind 421, 869
Good Earth, The 301
Gran bruto, El 239
Gran dictador, El 435
Gran mentira, La 67
Grand Hotel 325
Grapes of Wrath, The 397, 751
Great Dictator, The 435
Great Lie, The 67
Great McGinty, The 110, 314
Greed 838
Green Pastures, The 867
Greenwich Village 272
Grito de rebelión 240
Guillermo Tell 311
H M. Pulham, Esq. 143
Hail the Conquering Hero 314
Hairy Ape, The 239
Halcón maltés, El 97, 172, 275, 329, 350, 745
Hallelujah 863
Hamlet 456
Hangover Square 336
Hans Christian Andersen 819
Happy Time, The 762

Harvey 633
Hay Foot 140
Heiress, The 469, 523
Henry V 459
Here Comes Mr. Jordan 153, 243, 398
Heredera, La 469, 523
Hidalgos de los mares 331
Hidden Enemy 100
High Noon 761
High Sierra 70
Historia del Dr. Wassell, La 323
Hombre de gris, El 376
Hombre que vino a cenar, El 125
Hombre quieto, El 809
Hombre y el monstruo, El 108
Hombre y la bestia, El 107
Hombres de mar / El largo viaje de regreso 429
Home in Indiana 290
Home of the Brave 760
Hon dansade en sommar 727
Honeymoon 415
Honor de un médico, El 36
Honrado a la fuerza 171
Hora de la venganza, La 763
Hotel Berlín 325
Houen Zo! 836
House of a Thousand Candles, The 33
Hoy es mañana 234
Huella de luz 418
Huracán de pasiones 506, 744
I Love a Soldier 328
I Married a Witch 221
I Was an Adventuress 164
Idiot, L' 533
Idolo caído, El 497
If I Had a Million 158
Imitación de la vida 865
Imitation of Life 865
Immensee 500
In This Our Life 746
In Which We Serve 331
Incendiarios de la pradera, Los 106
Infamia 50
Infierno de mujeres 85
Infierno negro 782
Informer, The 392
Ingenua libertina, La 501
Intruder in the Dust 638
Invisible Man's Revenge, The 309
Invitation to Dance 768
Iron Curtain, The 423, 425
It Happened One Night 374
It Happened Tomorrow 234
It Started with Eve 114
It's All True 135
Iván el Terrible 386
Ivan Groznyy 386
Johnny One-Eye 538
Jornada de terror 223, 385
Jour de fête 535
Journal d'un curé de campagne 528
Journey into Fear 223, 385
Julio César 836
Julius Caesar 836
Juventud divino tesoro 727
Kamennyy tsvetok 402
Key Largo 506, 744
Keys of the Kingdom, The 320
Kid from Spain, The 799
King of Kings, The 323
Kiss and Tell 352
Knickerbocker Holiday 246
La que no supo amar 283
Ladies in Retirement 232
Ladrón con alma, El 538
Lady Be Good 116
Lady from Nowhere 35
Lady in the Dark 283
Lady in the Lake 401
Lago de los lirios, El 500
Larceny, Inc. 171
Larga es la noche 407
Largo viaje de regreso, El / Hombres de Mar 429
Late George Apley, The 405
Laureles ajenos 314
Lazos humanos 339
Lecho de rosas 526
Lecho nupcial 762
Let There Be Light 744
Leven anclas 768
Life Begins for Andy Hardy 84
Light Touch, The 765
Little Foxes, The 127, 333
Little Fugitive 849

Llave nocturna, La 38
Llaves del reino, Las 320
Lo mejor de nuestra vida 797, 815
Lo que el viento se llevó 421, 869
Lo que no fue 404
Lo que sucedió aquella noche 374
Loba, La 127, 333
Long Voyage Home, The 429
Los que conmovieron al mar 722
Lost Patrol, The 342
Lost Weekend, The 364, 455
Louisiana Story 686
Luci del varietà 646
Luna de miel en México 415
Luna nueva 61
Lustrabotas 451
Luz en el alma 238
Luz es para todos, La 419
Luz que agoniza 262, 264
Madame Sans-Gène 299
Mädchen in Uniform 508
Madeleine 523
Madre tierra 301
Magnífica muñeca, La 382
Magnificent Ambersons, The 136, 223, 385
Magnificent Doll 382
Make Way for Tomorrow 261
Mala mujer 353
Maltese Falcon, The 97, 172, 275, 329, 350, 745
Man from Down Under, The 242
Man in Grey, The 376
Man Who Came to Dinner, The 125
Man Who Found Himself, The 34
Man's Castle 356
Marca de las furias, La 527
Marcha nupcial, La 842
María Antonieta 245
Maridos ciegos 840
Marie Antoinette 245
Marineros de Kronstadt, Los 442
Marked Woman 782
Más balas que tanques 140
Máscara de Dimitrios, La 349
Mask of Dimitrios, The 349
Me casé con una bruja 221
Medan staden sover 682
Meet Boston Blackie 90
Meet the Wildcat 129
Melodía del recuerdo, La 171
Melody for Three 171
Memorias de una doncella 372
Men, The 737, 761
Mercado de ladrones 474
Merry Widow, The 842
Mi esposa se divierte 158
Mi vida con Carolina 94
Midnight Intruder 51
Mientras la ciudad duerme (Huston) 744
Mientras la ciudad duerme (Kjellgren) 682
Milagro del cuadro, El 765
Millonaria pobre, La 35
Mine Own Executioner 464
Mine with the Iron Door, The 42
Minne, l'ingénue libertine 501
Mis seis presidiarios 762
Misión a Moscú 412
Mission to Moscow 412
Mister 880 494
Míster V 150
Misterio de la playa, El 764
Modelos, Las 307, 768
Modern Times 435
Monsieur Beaucaire 394
Monsieur Verdoux 435
Moon Is Down, The 318
Moon Over Her Shoulder 158
Moontide 155
Mörder sind unter uns, Die 734
Moulin Rouge 787
Mr. District Attorney 413
Mr. Doodle Kicks Off 52
Mr. Skeffington 278
Muchachas de la Plaza España, Las 687
Muchachas de uniforme 508
Muerte de un viajante 762, 771
Muerto falta a la cita, El 303
Mujer del cuadro, La 274, 353
Mujer del obispo, La 444
Mujer marcada, La 782
Mujeres y luces 646
Mujeriego, El 272
Murder, My Sweet 329
Music in My Heart 66
Música y juventud 130

My Darling Clementine 380
My Foolish Heart 505
My iz Kronshtadta 442
My Life with Caroline 94
My Six Convicts 762
Mystery Street 764
Nace una canción 465
Nacida ayer 518
Nacimiento de una nación, El 861
Naná 251
Nancy Drew, Detective 50
Nancy, la Detective 50
New Moon 61
Nice Girl? 73
Nick Carter en las nubes 89
Nido de las víboras, El 453
Night Club Scandal 113
Night Key 39
Night of January 16th., The 116
No estamos casados 116
No Hands on the Clock 133
No Way Out 634
None but the Lonely Heart 268
Nothing But the Truth 87
Nothing Sacred 243
Notorious 378
Notre Dame de la Mouise 102
Novia fantasma, La 37
Novyy Gulliver 402
Nube de verano 836
Nuestra señora de la miseria 102
Nuestro pueblo 58
Nuevo Gulliver 402
O tú o nadie 66
O.H.M.S. 40
Objective,Burma! 341
Ocaso de una vida, El 643, 803
Octubre 441
Odd Man Out 407
Odio es ciego, El 634
Of Human Bondage 390
Oktyabr 441
Olvidados, Los 515
On the Sunny Side 150
On the Town 489, 730, 768
Once Upon a Time 243
Orfeo 631
Orphée 631
Orquídea de Brooklyn 134
Otra vez mío 138
Our Town 58
Our Very Own 641
Outlaw, The 492
Pacto de sangre 250, 274
Padre de la novia, El 483
Panic in the Streets 509
Pánico 763
Pánico en las calles 509
Papá por suerte 242
Parachute Battalion 99
Paradine Case, The 480
Pasaje de amor 374
Pasión de los fuertes, La 380
Pasión fatal 234
Pasiones humanas 534
Pasiones turbulentas 413
Passionate Friends, The 461
Patrulla perdida, La 342
Payment on Demand 724
Pecado de Madeleine, El 523
Pequeño héroe del Arroyo del Oro, El 499
Perversa 373
Piloto de pruebas 332
"Pimpernel" Smith 150
Pimpinela escarlata, La 150
Pin-Up Girl 248
Pirata a la vista 41
Pirata, El 769
Piratas del Caribe 132
Pirate, The 769
Pobre millonaria, La 171
Por meterse a redentor 109, 315
Praderas verdes 867
Preferida, La 248
Prelude To Fame 634
Preludio 634
Prima comunione 645
Primera comunión 645
Princesa que quería vivir, La 836
Príncipe idiota, El 533
Proscripto, El 492
Puddin' Head 171
Quartet 486
¿Qué hago con la criatura? 47

Queen Kelly 842
Quick Money 48
Quiet Man, The 809
Ragazze di Piazza di Spagna, Le 687
Raguda 318, 883
Rastro en las tinieblas 90
Reap the Wild Wind 132
Rebeca 480
Rebecca 480
Red Badge of Courage, The 743
Reina Kelly, La 842
Rejas humanas 56
Reloj sin manos 133
Remarkable Andrew, The 175
Rencor 638
Report from the Aleutians 744
Rey de reyes 323
Rings on Her Fingers 163
Road to Ruin, The 54
Robbers of the Range 106
Rocambole 489
Roma città aperta 484
Roma, ciudad abierta 484
Roman Holiday 836
Rompiendo las cadenas 744
Ronda, La 635, 753, 925
Ronde, La 635, 753, 925
Rope 502
Rosa de sangre 866
Ruy Blas 472
Sabroso y picante 147
Saint in New York, The 53
Saint in Palm Springs, The 88
Saint Strikes Back, The 53
Samson and Delilah 513
Sangre en la nieve 467
Sangre y arena 511
Sansón y Dalila 513
Santo en el balneario, El 88
Santo en New York, El 53
Santo vuelve, El 53
Saratoga Trunk 369
Sargento York, El 118
Scarlet Pimpernel, The 150
Scarlet Street 353
Scatterbrain 142
Sciuscià 451
Scott of the Antarctic 637
Scrooge 681
Se conocieron en la Argentina 91
Se ha puesto la luna 318
Secret Agent of Japan 149
Seis destinos 219
Sendas torcidas 463
Sensaciones 1945 295
Sensations of 1945 295
Señorita Julia, La 727, 739
Séptima cruz, La 286
Serenata bohemia 272
Sergeant York 118
Servicio Confidencial, S.A. 143
Seven Days to Noon 642
Seventh Cross, The 286
Shadow of a Doubt 221
Shane 836
Shut My Big Mouth 163
Si yo tuviera un millón 158
Siempre en mi corazón 129
Sign of the Cross, The 338
Signo de la cruz, El 338
Sin novedad en el frente 514
Since You Went Away 311
Sinfonía de París 729, 768
Singin' in the Rain 768
Sis Hopkins 142
Sky Murder 89
Snake Pit, The 453
Sniper, The 763
So Red is the Rose 866
So This Is New York 760
Soberbia 136, 223, 385
Soga, La 502
Sol de otoño 143
Sombra amiga, La 175
Sombra de una duda, la 221
Sommarlek 727
Song of Russia 412
Soñando despierto 375
Sor Clotilde 300
Sorry, Wrong Number 450
Sospecha, La 103, 359, 378, 383
Sous le ciel de Paris 682
South of Pago Pago 63
Specter of the Rose 413

Spellbound 358
Stalag 17 836
Storm Warning 764
Story of Dr. Wassell, The 323
Story of G. I. Joe, The 467
Stranger, The 386
Stromboli 491
Student von Prag, Der 282
Su milagro de amor 337
Su propio verdugo 464
Su último recurso 645
Suena el clarín 152
Sueño de juventud 73
Sullivan's Travels 109, 315
Summer Storm 345
Sunset Boulevard 643, 803
Superloco, El 46
Superstición 44
Suspicion 103, 359, 378, 383
Sweetheart of the Campus 168
Tales of Manhattan 219
Tall, Dark and Handsome 93
También somos seres humanos 467
Te quiero para mí 255
Tejedores, Los 297
Tener y no tener 316
Tengo derecho al amor 405
Tercer hombre, El 503
Tercera de la derecha, La 688
Terra é sempre terra 643
Terror en Burma 174
Tesoro de la Sierra Madre, El 447, 744
Test Pilot 332
That Certain Age 73
There Goes My Girl 37
These Three 50
They Live by Night 463
They Met in Argentina 91
They Were Expendable 362
Thieves' Highway 474
Third Man, The 503
Thirteenth Letter, The 512
39 Steps 359
Thirty Seconds Over Tokio 331
This Gun for Hire 145
This Thing Called Love 65
Three Caballeros, The 290
Three Russian Girls 241
Three Strangers 367, 747
Tiempos modernos 435
Tienda de locuras 105
Till We Meet Again 300
To Have and Have Not 316
Todo es verdad 135
Tomorrow the World! 324
Tonta de capirote 142
Torero a la fuerza 799
Toros bravos 510
Tortilla Flat 166
Tras ellos… ellas 233
Treasure of Sierra Madre, The 447, 744
Treinta segundos sobre Tokio 331
39 escalones 359
Tres caballeros, Los 290
Tres desconocidos 367, 747
Tres días de vida 270
Tres mosqueteros, Los 360, 888
Tres muchachas rusas 241
Triunfador, El 760
Triunfo de la astucia, El 48
Triunfo del Dr. Kildear, El 86
Tú eres mi amor 328
Tuya seré 73
Tuyo es mi corazón 378
Two-Faced Woman 138
Ultimátum 642
Últimos cinco, Los 732
Umberto D. 683
Un alma torturada 145
Un ángel a mi espalda 398
Un bebé de París 63
Un beso en la noche 762
Un carnet de bal 158
Un desolado corazón 268
Un día de vida 639
Un día en Nueva York 489, 730, 768
Un hombre fenómeno 375
Un paseo al sol 416
Un perro andaluz 517
Un solo verano de felicidad 727
Un tranvía llamado Deseo 805
Una cita con el Halcón 171

Una mujer notoria 122
Una tragedia humana 777
Una voz en la tormenta 236
Uncensored 240
Uncertain Glory 270
Uno contra todos 721
Unwelcome Stranger, The 44
Up in Arms 375
Up in Mabel's Room 247
Up the River 49
Valentino 637
Vals del emperador, El 455
Vanidosa, La 278
Velo azul, El 681
Ven… Mi corazón te llama 145
Venganza del hombre invisible, La 309
Verdadera victoria, La 255
Víctima de la verdad 87
Víctimas del pecado 499
Vida de mi vida 641
Vida de perro 537
Vier im Jeep, Die 685
Viñas de ira 397, 751
Virgencita de madera, La 38
Vita da cani 537
Viuda alegre, La 842
Viva Zapata! 750
Vivirás tu vida 737, 761
Walking Down Broadway | Hello Sister! 843
We Were Strangers 744
Weber, Die 297
Wedding March, The 842
Week-End at the Waldorf 361
When Is Your Birthday? 36
White Cliffs of Dover, The 276
Wicked Lady, The 373
Wilhelm Tell 311
Without Reservations 374
Woman in the Window, The 274, 353
Wonder Man 375
You Can't Buy Luck 40
Young Ideas 247
Yukiwari-so 680
Zarpa del gato montés, La 129
Zhivoy trup 289
Zorro del desierto, El 734

Índice onomástico

Aldama, Orlando 217
Alexander, Robert 42
Alfaro, Hugo R. 7, 673
Alonso, Carlos 499
Alsina, Andrés 7
Amadori, Luis César 299
Ambler, Eric 351
Anderson, Maxwell 246, 506
Annakin, Ken 486
Antonioni, Michelangelo 636
Arata, Luis 141
Arliss, Leslie 373, 376
Arniches, Carlos 253
Arnstam, Leo 167
Asquith, Anthony 240
Asther, Nils 116
Astor, Mary 69, 98, 172
Audry, Jacqueline 501
Aurenche, Jean 433
Auric, Georges 633
Autant-Lara, Claude 430
Bacon, Lloyd 55, 722
Balchin, Nigel 464
Baroncelli, Jacques de 489
Bartolomew, Freddie 879
Barton, Charles 163
Baum, Vicki 325
Beaumont, Harry 36
Beebe, Ford 309
Beery, Wallace 152
Beiderbecke, Bix 8
Bell, Anaclara 410
Bellamy, Ralph 43, 44
Benedek, Laslo 771
Bennett, Joan 353
Bergman, Ingmar 8, 683
Bergman, Ingrid 108, 262, 266, 369, 378, 491
Berkeley, Busby 130
Bernhardt, Curtis 724
Bernstein, Leonard 490
Billon, Pierre 472
Blasetti, Alessandro 645
Bogart, Humphrey 70, 98, 172, 447, 744
Borcosque, Carlos 255

Borzage, Frank 300, 356, 382
Bosé, Lucía 636
Bost, Pierre 433
Boulting, John 642
Boulting, Roy 642
Boyer, Charles 124, 219, 262, 266
Brackett, Charles 455, 643
Brahm, John 336
Brando, Marlon 751
Bresson, Robert 528
Bretherton, Howard 100
Brooks, Richard 763, 792
Brown, Clarence 71, 276, 638
Brown, Harry 246
Brown, Joe E. 163
Bucquet, Harold S. 86, 301
Buñuel, Luis 515
Busch, Niven 527
Butler, David 101
Cagney, James 783
Canova, Judy 142
Cavalcanti, Alberto 395, 643
Chaplin, Charles 435, 684
Chavance, Louis 438
Chejov, Anton 345
Chenal, Pierre 303
Cherkassov, Nikolai 389
Christensen, Carlos Hugo 140, 327
Christian-Jacque 687
Clair, René 221, 234
Clemens, William 50, 116
Clément, René 525
Clements, Stanley 94
Clift, Montgomery 470, 779
Clouzot, Henri-Georges 438, 512
Cobb, Lee J. 474
Cocteau, Jean 472, 631
Colman, Ronald 95
Connelly, Marc 867
Conte, Richard 474
Conway, Jack 301
Cooper, Gary 121, 370
Copland, Aaron 471
Corrigan, Lloyd 39
Cortesa, Valentina 475
Cotten, Joseph 266
Crabtree, Arthur 486
Cregar, Laird 146, 337
Crevenna, Alfredo B. 508
Crichton, Charles 395
Cromwell, John 311, 337
Cromwell, Richard 109
Cronin, A. J. 320
Crosby, Bing 257, 455
Cukor, George 138, 262, 518
Curtiz, Michael 645, 781
Dassin, Jules 247, 295, 474
Davenport, Dorothy 54
Daves, Delmer 537
Davis, Bette 69, 128, 279
De Sica, Vittorio 451, 683, 775
De Toth, André 310
Dearden, Basil 395
Del Río, Dolores 446
DeMille, Cecil B. 132, 323, 338, 513
Denny, Reginald 125
Despouey, R. Arturo 9, 29, 280, 495, 828
Dexter, Anthony 637
Dickens, Charles 355
Dickinson, Thorold 441
Dieterle, William 298
Dilián, Irasema 508
Disney, Walt 290
Dmytryk, Edward 168, 329
Donen, Stanley 489
Donskoy, Mark 318, 883
Dostoievski, Fiódor 533
Dreiser, Theodore 777
Durbin, Deanna 73, 114, 238
Duvivier, Julien 219, 682
Dwan, Allan 247
Eisenstein, Sergei M. 386, 441, 777
Eisymont, Viktor 167
Elisofon, Eliot 788
Emmer, Luciano 687
Epstein, Julius J. 279
Epstein, Philip G. 279
Fabrizi, Aldo 537, 645
Farmer, Frances 63
Farrow, John 53
Faulkner, William 316, 638
Fellini, Federico 646

Fenton, Leslie 324
Ferguson, Norman 290
Fernández, Emilio 499, 639
Ferrer, José 733
Ferrer, Mel 512
Figueroa, Gabriel 446, 499, 517, 639
Fitzgerald, Barry 261
FitzPatrick, James A. 45
Flaherty, Frances H. 686
Flaherty, Robert J. 686
Fleming, Victor 107, 166, 869
Florey, Robert 90, 538
Fonda, Henry 164, 222, 446
Fontaine, Joan 105, 526
Ford, John 11, 362, 380, 392, 397, 429, 445, 809
French, Harold 486
Frend, Charles 637
Fuentes, Fernando de 252
Gabin, Jean 156
Galeen, Henrik 282
Gance, Abel 837
Garbo, Greta 138
García Villar, Belisario 253, 408
Garland, Judy 130
Gavaldón, Roberto 251
Genina, Augusto 640
Gershwin, George 116
Gillis, Ann 74
Girotti, Massimo 636
Glass, George 760
Godfrey, Peter 325
Goldwyn, Samuel 375, 444, 465, 812
Goodwins, Leslie 52, 91, 99
Gordon, Michael 733
Gorostiza, Celestino 251
Goulding, Edmund 67, 390, 494
Grable, Betty 248
Graham, Jo 129
Grant, Cary 105, 444
Granville, Bonita 50
Green, Alfred E. 63
Greene, Graham 445, 503
Greenstreet, Sidney 172, 350
Grezzi, Juan Rafael 11
Griffith, D. W. 838, 861
Grinde, Nick 41, 85
Guiol, Fred 140
Guzmán, Gloria 235
Hall, Alexander 65, 153, 243
Hamer, Robert 395
Harlan, Veit 500
Hart, Moss 125
Hathaway, Henry 290, 734
Hauptmann, Gerhart 298
Havilland, Olivia de 470
Hawks, Howard 118, 316, 465, 492
Hecht, Ben 358, 413
Heflin, Van 534
Heguy Velazco, José Pedro 147
Heisler, Stuart 175
Hellinger, Mark 794
Hellman, Lillian 127
Hemingway, Ernest 316, 645
Henville, Sandra Lee 115
Herrman, Bernard 337
Hitchcock, Alfred 103, 221, 223, 358, 378, 383, 480, 502
Hively, Jack 88, 91
Holden, William 643
Holliday, Judy 518
Holmes, Ben 37
Holt, Jack 44
Homes, Geoffrey 133
Hope, Bob 87, 101, 394
Howard, David 42
Howard, Leslie 150
Hughes, Howard 492
Hugo, Víctor 473
Hull, Henry 71
Hull, Josephine 634
Humberstone, H. Bruce 33, 93, 248, 375
Hurst, Brian Desmond 681
Huston, John 97, 120, 172, 367, 447, 506, 742, 764, 787
Interlenghi, Franco 452
Jacque, Christian 439
James, Henry 469
Johnson, Nunnally 321
Kafka, Franz 97
Kanin, Garson 518
Karloff, Boris 39
Kaufman, George S. 125, 405
Kaye, Danny 375
Kazan, Elia 339, 419, 509, 750, 785, 805

Keighley, William 125, 415, 867
Kelly, Gene 489, 730, 766
Kennedy, Arthur 71, 784
Kesler, Henry 241
Killy, Edward 48, 106
Kimmins, Anthony 464
King, George 240
Kingsley, Sidney 774
Koch, Howard 367
Korda, Alexander 503
Korda, Zoltan 335
Koster, Henry 114, 444
Kramer, Stanley 733, 737, 758, 771
Krasker, Robert 407
Krasna, Norman 114, 681
La Roche, Catherine de 441
Ladd, Alan 146
Lamarr, Hedy 144
Lambert, Gavin 726
Lampin, Georges 533
Landers, Lew 34, 40, 109
Lang, Fritz 155, 274, 353
Lang, Walter 272
Langsner, Jacobo 481
Lattuada, Alberto 646
Laughton, Charles 114, 219, 242, 296
Le Roy, Mervyn 331, 374
Lean, David 404, 461, 523
Lederman, Ross 43, 44
Lee, Anna 96
Leisen, Mitchell 283
Leonard, Robert Z. 61, 242, 361
Lewis, Sinclair 332
Lindfors, Viveca 686
Lindsay, Margaret 129
Lindtberg, Leopold 686
Litman, Mauricio 626
Litvak, Anatole 122, 450, 453, 781
Llewellyn, Richard 268
López Lagar, Pedro 255
Lorre, Peter 350
Lubin, Arthur 33, 51, 129
Lupino, Ida 71
Magaña, Ángel 303
Mamoulian, Rouben 163
Mankiewicz, Joseph L. 405, 634
Mann, Anthony 151, 527
Manning, Bruce 124
Manvell, Roger 487
Marmont, Percy 46
Marquand, John P. 405
Marshall, George 394
Marshall, Niní 299
Martínez Arboleya, Joaquín 428
Martínez Trueba, Andrés 627
Marx, Hermanos 105
Maté, Rudolph 344
Mattsson, Arne 727
Maugham, William Somerset 390, 486
Mayer, Louis B. 743
Mayo, Archie 155, 398
McCall, Jr., Mary C. 150
McCarey, Leo 256
McDonald, Frank 133
McDonnell, Fergus 634
McGann, William 174
McLaglen, Victor 392
McLeod, Norman Z. 116
Meins, Gus 139
Menjou, Adolphe 411
Menzies, William Cameron 343, 422
Meredith, Burgess 373
Mileo, Miguel 304
Milestone, Lewis 94, 416, 514
Miller, Arthur 762, 771
Minnelli, Vincente 483, 729
Momplet, Antonio 325
Monicelli, Mario 537
Montgomery, Robert 401
Moreno, Rosita 33
Morgan, Michèle 525
Muni, Paul 335, 346, 399
Murphy, Dudley 864
Murphy, Ralph 113
Naón, Sebastián M. 38
Negulesco, Jean 275, 349, 367
Neumann, Kurt 134
Nichols, Dudley 446
Nugent, Elliott 87
Nunn May, Alan 423
O'Brien, Margaret 296
O'Neill, Eugene 148, 239

Oberon, Merle 348
Oboler, Arch 732
Odets, Clifford 268
Olivari, Carlos 235, 304
Olivier, Laurence 456
Onetti, Juan Carlos 15, 519
Ophüls, Max 636, 925
Orsini, Inés 640
Ortín, Leopoldo 47
Ozep, Fedor 241, 289
Parker, Eleanor 391
Parrish, Robert 801
Paul, Heinz 312
Peck, Gregory 476
Péguy, Robert 102
Penner, Joe 52
Peón, Ramón 47
Perojo, Benito 249
Perrault, Charles 687
Philipe, Gérard 434
Pichel, Irving 149, 401, 723
Pomés, Isabel de 255
Pondal Ríos, Sixto 235, 304
Prades, Jaime 360
Preminger, Otto 512
Prinz, LeRoy 148, 153
Prokofiev, Sergei 389
Ptuschko, Alexander 402
Pudovkin, Vsevolod 289
Quijano, Carlos 628, 673, 701
Quiroga, Camila 232
Radiguet, Raymond 431
Rains, Claude 398
Ratoff, Gregory 164
Ray, Nicholas 463, 526
Raymond, Gene 37
Reed, Carol 122, 407, 497, 503
Reid, Wallace 54
Reinhardt, Gottfried 742
Reisner, Charles 105
Remarque, Erich María 514
Renoir, Jean 372
Richardson, Ralph 472
Ríos, Elvira 145
Ripley, Arthur 236
Riskin, Robert 494
Roach, Hal 134, 148
Robinson, Edward G. 219
Robson, Mark 505
Roche, France 627
Rodríguez Monegal, Emir 17, 675
Rogers, Ginger 283
Romero, Manuel 63, 145
Rooney, Mickey 130
Rosen, Phil 44
Rossellini, Roberto 484, 491
Rossen, Robert 417, 477, 510
Runyon, Damon 538
Russell, Jane 492
Salvo, Eva 18
Sanders, George 89
Sandrich, Mark 328
Sandrini, Luis 217
Santell, Alfred 239
Santley, Joseph 66, 142
Saraceni, Julio 360, 888
Saslavsky, Luis 158
Schary, Dore 463
Schertzinger, Victor 147
Schuster, Harold 150
Schweizer, Richard 686
Seghers, Anna 286
Segura, Juan José 46
Seiler, Lewis 165
Seiter, William A. 73, 124, 233
Seitz, George B. 84, 89, 143
Selznick, David O. 311, 480
Serrano, Enrique 235
Shakespeare, William 456
Shaw, George Bernard 119
Sheridan, Ann 784
Sherman, Vincent 278
Shyer, Melville 54
Sim, Alastair 681
Simon, S. Sylvan 152
Sinclair, Robert B. 413
Singerman, Paulina 64
Siodmak, Robert 238
Sirk, Douglas 345
Sjöberg, Alf 739
Sköld, Sven 728
Smart, Ralph 486

Smith, Betty 339
Smith, Noel 174
Smordoni, Rinaldo 452
Soria, Gabriel 271
Spencer, Jeremy 634
Stahl, John M. 320, 865
Stanwyck, Barbara 451
Steinbeck, John 166, 750
Steiner, Max 449
Stemmle, Robert Adolf 734
Steno 537
Stevens, George 777
Stewart, James 633
Stone, Andrew L. 295
Strindberg, August 740
Strindberg, Göran 728
Sturges, Preston 109, 314
Sullavan, Margaret 18, 124, 231, 266
Swanson, Gloria 643
Tasaka, Tomotaka 680
Tati, Jacques 535
Taylor, Elizabeth 779
Temple, Shirley 352, 415
Tetzlaff, Ted 338
Thomson, Virgil 686
Thorpe, Richard 231
Tierney, Gene 164
Toland, Gregg 77, 128, 429, 445, 797
Totter, Audrey 402
Toulouse-Lautrec, Henri de 787
Trumbo, Dalton 175
Tuttle, Frank 145
Vajda, Ladislao 255
Valentino, Rodolfo 637
Van Dyke, W. S. 243
Veidt, Conrad 282
Verneuil, Louis 95
Vidor, Charles 36, 56, 307, 346
Vidor, King 143, 476, 721, 863, 866
Viñoly Barreto, Román 169
Von Cziffra, Géza 688
Von Stroheim, Erich 643, 838
Wald, Jerry 681
Walker, Vernon L. 330
Wallace, Richard 352
Walsh, Raoul 40, 70, 270, 341
Walthall, Henry B. 42
Warner, Jack L. 411
Wayne, John 809
Welles, Orson 75, 97, 135, 222, 385
Wellman, William A. 423, 467
Werker, Alfred 49, 158
Whitty, Dame May 266
Wilde, Cornel 348
Wilder, Billy 250, 364, 455, 643, 802
Wilder, Thornton 58, 221
Wiles, Gordon 35
Williams, Tennessee 805
Winters, Shelley 779
Wood, Sam 58, 83, 272, 369
Woollcott, Alexander 125
Wyler, William 127, 332, 375, 469, 523, 774, 797
Wyman, Jane 681
Young, Harold 115
Young, Robert 143
Zani, Giselda 627
Zanuck, Darryl F. 421, 453, 634
Zelnik, Frederic 297
Zinnemann, Fred 286, 534, 737
Zola, Émile 251, 370
Zweig, Stefan 325

Sumario

Introducción 5
Algunas definiciones alrededor de H.A.T. 7
Cronología básica 23

Cine Radio Actualidad (1937-1942) 27
La casa de las mil luces 33
Charlie Chan en las Olimpíadas 33
Con la mirada en el alma 34
La millonaria pobre 35
¿Cuándo es tu cumpleaños? 36
El honor de un médico 36
La novia fantasma 37
La virgencita de madera 38
La llave nocturna 39
El azar no se compra 40
Al servicio de su majestad 40
Pirata a la vista 41
Esposas de Cristo 42
La cruz del indio 42
Antesala de la muerte 43
Superstición 44
El brillante azul 44
El explorador de las selvas 45
El Superloco 46
¿Qué hago con la criatura? 47
El triunfo de la astucia 48
¡Silencio, mujeres! 48
Gente de cuidado 49
Nancy, la Detective 50
El alegre impostor 51
El fenómeno del equipo 52
El Santo vuelve 53
Camino de perdición 54
El espionaje en acción 55
Rejas humanas 56
Nuestro pueblo 58
Luna nueva 61
Al sur de Pago Pago 63
Un bebé de París 63
Eso que llaman amor 65
O tú o nadie 66
La gran mentira 67
Altas sierras 70
La cuesta del olvido 71
Tuya seré 73
El ciudadano 75
El diablo y la señorita 83
Andy Hardy aventurero 84
Infierno de mujeres 85
El triunfo del Dr. Kildear 86
Víctima de la verdad 87
El Santo en el balneario 88
Nick Carter en las nubes 89
Rastro en las tinieblas 90
Se conocieron en la Argentina 91
Alto, moreno y buenmozo 93
Mi vida con Carolina 94
El halcón maltés 97
Batallón de paracaidistas 99
Enemigos ocultos 100
El cabo raso 101
Nuestra Señora de la Miseria 102
La sospecha 103
Tienda de locuras 105
Los incendiarios de la pradera 106
El hombre y la bestia 107
Espionaje siniestro 109
Por meterse a redentor 109
El cabaret del escándalo 113
Casi un ángel 114
Día de fiesta 115
La clave del misterio 116
No estamos casados 116
El sargento York 118
Una mujer notoria 122
Canto a la vida 122
Dos enamorados 124
El hombre que vino a cenar 125
La loba 127
La zarpa del gato montés 129
Siempre en mi corazón 129
Música y juventud 130
Piratas del Caribe 132
Reloj sin manos 133
Orquídea de Brooklyn 134
Orson Welles reportea a Orson Welles 135
Otra vez mío 138
Aquí viene el Conde 139
Más balas que tanques 140
Los chicos crecen 140

La adorable intrusa 142
Servicio Confidencial, S.A. 143
Sol de otoño 143
Ven… Mi corazón te llama 145
Un alma torturada 145
Sabroso y picante 147
La palabra de Heguy Velazco 147
Fiesta 148
Agente secreto del Japón 149
Aún brilla el sol 150
Míster V 150
Dr. Broadway 151
Suena el clarín 152
Colegiales musicales 153
El difunto protesta 153
Borrasca 155
Mi esposa se divierte 158
Ceniza al viento 158
Cállese la boca 163
Ansias de riquezas 163
El amo del arrabal 165
Camaradas errantes 166
Camaradas 167
Enseñanza musical 168
Aplausos a Las preciosas ridículas 169
Cine continuado 170
A través del Pacífico 172
Terror en Burma 174
Disparo en la oscuridad 174
La sombra amiga 175

Consultorio cinematográfico 177

Disculpe! 179

Intervalo Porteño (1943-1944) 213
El diablo andaba en los choclos 217
Seis destinos 219
La sombra de una duda 221
El decepcionante Orson Welles 222

Marcha (1944-1952) 225
Aurora de sangre 231
Mujeres en el ocaso 232
Tras ellos… ellas 233
Hoy es mañana 234
Si Eva se hubiese vestido 235
Una voz en la tormenta 236
Luz en el alma 238
El gran bruto 239
Grito de rebelión 240
La espía de Argel 240
Tres muchachas rusas 241
Papá por suerte 242
El eterno pretendiente 243
María Antonieta 245
La chica y el gobernador 246
La camisa de Mabel 247
Cuidado con mamá 247
La preferida 248
La casta Susana 249
Pacto de sangre 250
Naná 251
¡Así se quiere en Jalisco! 252
Centauros del pasado 253
Te quiero para mí 255
La verdadera victoria 255
El buen pastor 256
Luz que agoniza 262
El doblaje es indeseable 264
Un desolado corazón 268
Tres días de vida 270
La dama de las camelias 271
Serenata bohemia 272
El mujeriego 272
Un error de El País 273
La mujer del cuadro 274
Los conspiradores 275
Evocación 276
Los errores de El País (I) 278
La vanidosa 278
Sobre R. Arturo Despouey 280
El estudiante de Praga 282
La que no supo amar 283
La séptima cruz 286
El cadáver viviente 289
Los tres caballeros 290
Amores a los quince 290
Los errores de El País (II) 291
Los errores de El País (III) 291

Sensaciones 1945 295
El fantasma de Canterville 295
Los tejedores 297
Madame Sans-Gène 299
Sor Clotilde 300
La estirpe del dragón 301
El muerto falta a la cita 303
El gran negocio del doblaje 305
Las modelos 307
La venganza del hombre invisible 309
Aguas tenebrosas 310
Desde que te fuiste 311
Guillermo Tell 312
Laureles ajenos 314
Tener y no tener 316
Arco Iris 318
Las llaves del reino 320
La historia del Dr. Wassell 323
El ángel de la maldad 324
Amok 325
Hotel Berlín 325
El canto del cisne 327
Tú eres mi amor 328
El enigma del collar 329
Treinta segundos sobre Tokio 331
Fuego otoñal 332
Contraataque 335
Concierto macabro 336
Su milagro de amor 337
El signo de la cruz 338
Lazos humanos 339
Aventuras en Birmania 341
Domicilio desconocido 343
Extraña confesión 345
Canción inolvidable 346
La máscara de Dimitrios 349
Bésame y verás 352
Mala mujer 353
Una función en el "Teatro Libre de Montevideo" 355
Fueros humanos 356
Cuéntame tu vida 358
Los tres mosqueteros 360
Aquí empieza la vida 361
Fuimos los sacrificados 362
Días sin huella 364
Tres desconocidos 367
La exótica 369
Memorias de una doncella 372
Perversa 373
Pasaje de amor 374
Un hombre verdaderamente fenómeno 375
El hombre de gris 376
Tuyo es mi corazón 378
La pasión de los fuertes 380
La magnífica muñeca 382
La sospecha 383
El extraño Orson Welles 385
Iván el Terrible 386
Esclavo de su pasión 390
El delator 392
"Teatro Libre" en el Estudio Auditorio 393
Monsieur Beaucaire 394
Al morir la noche 395
Viñas de ira 397
Un ángel a mi espalda 398
Al morir la noche 399
La amazona caprichosa 401
La dama en el lago 401
Flores de piedra 402
Lo que no fue 404
Tengo derecho al amor 405
Larga es la noche 407
Así te deseo 408
El comunismo en Hollywood 410
Pasiones turbulentas 413
El espectro de la rosa 413
Luna de miel en México 415
Un paseo al sol 416
Cine español 418
La luz es para todos 419
Lo que el viento nos dejó 421
La Cortina de Hierro 423
Más torpes que comunistas 425
Esta tierra es mía 428
Hombres de mar 429
El diablo y la dama 430
Monsieur Verdoux 435
El Cuervo 438
El cine en los libros 441
La mujer del obispo 444
El fugitivo 445
El tesoro de la Sierra Madre 447

Al filo de la noche 450
Lustrabotas 451
El nido de las víboras 453
El vals del emperador 455
Hamlet 456
Apasionada 461
Sendas torcidas 463
Su propio verdugo 464
Nace una canción 465
Sangre en la nieve 467
La heredera 469
Ruy Blas 472
Mercado de ladrones 474
Duelo al sol 476
Decepción 477
Agonía de amor 480
Más teatro que polémica 481
El padre de la novia 483
Alemania año cero 484
Cuarteto 486
Libros de cine 487
Rocambole 489
Un día en Nueva York 489
Stromboli 491
El proscripto 492
El caso 880 494
R. Arturo Despouey 495
El ídolo caído 497
El pequeño héroe del Arroyo del Oro 499
Víctimas del pecado 499
El lago de los lirios 500
La ingenua libertina 501
La soga 502
El tercer hombre 503
Fiel a tu recuerdo 505
Huracán de pasiones 506
Muchachas de uniforme 508
Pánico en las calles 509
Toros bravos 510
Cartas venenosas 512
Sansón y Dalila 513
Sin novedad en el frente 514
Los olvidados 515
Nacida ayer 518
La vida breve, de Juan Carlos Onetti 519
El pecado de Madeleine 523
El castillo de vidrio 525
Lecho de rosas 526
La marca de las furias 527
Diario de un cura rural 528
El príncipe idiota 533
Pasiones humanas 534
Día de fiesta 535
Vida de perro 537
Ave del paraíso 537
El ladrón con alma 538

La mar en coche (1947-1950) 539
1947 545
1948 551
1949 595
1950 612

Punta del Este (1951-1952) 623
Las olas y el viento 625
Festival 629
Películas del festival 631
El ruido con sus nueces (Diario de Punta del Este) 647
Tontería 661
Fallar y no fallar 661
Las nueces, solamente 664
Propaganda 671
Punta del Este 1952 673
El segundo festival 677
Jurado de la crítica 679
Películas del festival 680
Diario de Punta del Este 688
Resumen del Festival 695

Alegato 699

Film (1952-1955) 715
Uno contra todos 721
Los que conmovieron al mar 722
Destino la Luna 723
La egoísta 724
Revista de revistas 724
Un solo verano de felicidad 727
Sinfonía de París 729
Los últimos cinco 732
Cyrano de Bergerac 733

El zorro del desierto 734
Balada berlinesa 734
Vivirás tu vida 737
La señorita Julia 739
John Huston 742
¡Viva Zapata! 750
Censura en el Uruguay 753
Stanley Kramer 758
La hora de la venganza / *Richard Brooks* 763
El ejemplo de Gene Kelly 766
Muerte de un viajante 771
La antesala del infierno 774
Ambiciones que matan 777
Un realismo norteamericano 781
Moulin Rouge 787
Un libro sobre Hollywood 792
Gregg Toland 797
Cadenas de roca 802
Un tranvía llamado Deseo 805
El hombre quieto 809
Samuel Goldwyn 812
La cultura cinematográfica en el Uruguay 820
Despouey y la crítica cinematográfica 828
San Pablo 1954 833
Personalidad de Stroheim 838
Punta del Este 1955 847

Apéndices 851
El negro en el cine 853
H.A.T. contra todos 877

Bibliografía 933

Agradecimientos y fuentes consultadas 937